

• مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت • صدر العدد الأول في أبريل 1966
• العدد 442 مايو 2007



ميس العثمان: الكتابة ومضة لايعرفها إلا الراسخون في الوجع

د. سليمان الشطي يصدر: ((الشعر في الكويت))

الباقة الزرقاء
قصة: أوكتافيوباث
ترجمة فريد اسمندر

دعم الثقافة وتأسيس أول صندوق لمؤازرة الإبداع الكويتي
حمد الحمد

مقولات نقدية في ضوء المنهج الواقعي
د. فؤاد مرعي

تكسير الإيهام لدى سعد الله ونوس
د. إدريس الذهبي

أيام كويتية في تونس
أ.د. سالم خدادة

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية
خالد سالم محمد

مجلس إدارة جديد
في رابطة الأدباء




حمد عبد المحسن الحمد

خالد سالم محمد



وليد خالد المسلم

ليلى محمد صالح



فهد توفيق الهندال



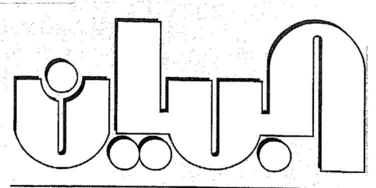
استبرق أحمد



هديل الحساوي

نتيجة لخطأ فني لم تظهر صور بعض الزملاء أعضاء مجلس إدارة الرابطة في العدد السابق لذا نعيد نشرها مرة أخرى. حيث جرت انتخابات في رابطة الأدباء في الكويت لانتخاب أعضاء مجلس إدارة جديد ، وقد فاز بالانتخابات أعضاء القائمة التي ضمت الكاتب والروائي حمد عبد المحسن الحمد الذي شغل منصب الأمين العام للرابطة ورئيس تحرير البيان. كما فاز الباحث والمؤرخ خالد سالم محمد، والقاص والكاتب وليد خالد المسلم والذي شغل منصب أمين السر، والكاتبة والباحثة ليلى محمد صالح، التي تسلمت رئاسة اللجنة الثقافية والكاتب والباحث فهد توفيق الهندال والذي شغل منصب أمين الصندوق، ورئيس لجنة العلاقات العامة والإعلام، والقاصة إستبرق أحمد والقاصة هديل الحساوي كما ضمت اللجنة الثقافية كلاً من الدكتورة ليلى خلف السبعان وفهد توفيق حامد وإستبرق أحمد و هديل الحساوي والكاتب ماجد القطامي والشاعر محمد هشام المغربي والكاتبة ميس العثمان.

وقد ضم المجلس الجديد كوكبة من المتميزين من أجيال مختلفة ، حيث وضعت القائمة برنامجا انتخابيا مهما لاقى قبولاً لدى أعضاء الرابطة .وقد بدأ المجلس منذ اليوم الأول لانتخابه بممارسة مهامه وتطبيق برنامجه وفق آلية عمل مثمرة وبناءة.



العدد 242 مايو 2007

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(442) May - 2007



Al Bayan

Editor-in-chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

المحتويات

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



دعم الثقافة

بقلم: حمد الحمد

▣ تأسيس أول صندوق تحت اسم "صندوق الكويت لدعم الإبداع الكويتي" ابتداء من هذا العام بمنحة من أحد رجال الأعمال الكويتيين الذي آمن بأن دعم الثقافة هو دعم للوطن.

لا يمكن لأي كيانات بشرية أن تحقق التقدم والارتقاء والازدهار من دون أن تكون الثقافة عاملاً فاعلاً في مسيرتها. لهذا حرصت دولة الكويت منذ بداية الاستقلال على هذا النهج وفق رؤية جادة تتطلع فيها نحو مجتمع عصري متنور.

وكانت مسيرة الدولة منذ ذلك التاريخ تدل على دعم متواصل للثقافة والأدب، وأبرز دليل على ذلك، أنه عندما وُضِعتْ تفاصيل المخطط الهيكلي للدولة، أخذ بعين الاعتبار أن يكون هناك في كل ضاحية سكنية مكتبة عامة ومسرح.

والمتتبع لتاريخ الكويت الثقافي يجد أن الاهتمام بالأدب كان أيضاً قبل فترة الستينيات، حيث ظهرت إلى النور مجلة "العربي" في عام ١٩٥٨، وهي أكثر

مجلة عربية رصانة وانتشاراً، ومازالت تلقى الاهتمام من كل قارئ عربي، وفي فترة أخرى تم تأسيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ليكون مظلة للعديد من الفعاليات الثقافية، و الذي أصدر بدوره العديد من المطبوعات الهامة التي شهدت إقبالاً كبيراً من المثقفين العرب، مثل: "عالم المعرفة"، و"الثقافة العالمية" و "عالم الفكر" و "عالم المسرح".. وغيرها.

ثم جاء تأسيس رابطة الأدباء في عام ١٩٦٤ لتلقي الدعم المتواصل من الدولة، سواء على الصعيد المادي أو المعنوي، واليوم، وقد تجاوزنا العقد الرابع من عمرنا فإننا نعتقد اعتقاداً جازماً بأن دعم الأدب والثقافة ليس منوطاً بالحكومات فقط، وإنما يجب أن يكون دعماً من كافة قطاعات المجتمع، سواء كانوا أفراداً أو مؤسسات وطنية، لهذا نأمل في هذه المرحلة أن يمد المجتمع يده للتواصل مع المبدعين والمثقفين للوقوف صفاً واحداً في وجه موجة فكرية تتنامى وتحاول بكل وسيلة وأد الثقافة والإبداع، هذه الموجة تخرج من الماضي في محاولة لتشويه الحاضر والمستقبل.

ونحن في مجلس إدارة رابطة الأدباء الحالي (الذي انتخب في بداية مارس ٢٠٠٧) نسعى في هذا الاتجاه، حيث تمت الموافقة على مشروع صناديق دعم الإبداع الكويتي والتي بدورها ستدعم المبدع الكويتي مادياً ومعنوياً حتى تصل إصداراته إلى أيدي القارئ بدلاً من أن تكون حبيسة الأدراج أو الرفوف.. وهذا ما نعانيه الآن.

لقد كانت فكرة مشروع دعم الإبداع مجرد اقتراح على الورق ولكنها الآن رأت النور وذلك بتأسيس أول صندوق تحت اسم " صندوق الكويت لدعم الإبداع الكويتي " في ٢٠٠٧/٣/٢٧م ابتداء من هذا العام بمنحة من أحد رجال الأعمال الكويتيين الذي آمن بأن دعم الثقافة هو دعم للوطن لهذا نتقدم له بالشكر والتقدير، حيث لم يتوان عن المساهمة عندما طرح عليه هذا المشروع النبيل .

إضاءة جديدة نقدمها لأعضاء الرابطة من المبدعين مع انتظار إضاءات قادمة من شأنها أن تساهم في تواصل المبدع الكويتي مع المجتمع وتذلل الكثير من المعوقات التي تعترض طريقه، لتنقله إلى الفضاء العربي.. وليس إلى المحلي فقط.



مقولات نقدية في ضوء المنهج الواقعي

بقلم: د. فؤاد المرعي
(سورية)

الانعكاس والمعرفة والفن:

إن دراسة اتجاهات تطور الثقافة الفنية والقوانين التي تحكم أداءها لدورها في المجتمع وتحليل محتواها وماهيتها والكشف عن مكانة الفن بين ظواهر الحياة الاجتماعية المختلفة، أمور ضرورية نظراً لأهمية الفن الفائقة في حياة الناس.

لقد صاغت الإنسانية في تاريخها أشكالاً مختلفة من الوعي الاجتماعي، ووسائل مختلفة لاستيعاب العالم المحيط. ولعل تحديد مكانة الفن بين هذه الأشكال والوسائل،وتحديد دوره في إدراك العالم من أهم القضايا التي يطرحها البحث المعرفي للإبداع الفني.

إن دراسة خصائص الفن وأوجه الشبه والاختلاف بينه وبين أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى (الميثولوجيا، الدين، العلم، الفلسفة... إلخ) من الموضوعات الأساسية في نظرية المعرفة.

هدف المقارنة بين الفن، والمعارف النظرية من

ناحية، والمقارنة بينه وبين الصور الفانتازية التي تقدمها الأساطير والأديان القديمة من ناحية أخرى، هو إبراز تنوع علاقات الوعي الفني بالواقع، والكشف عن خصائص ومبادئ التملك الفني للعالم المحيط، وتحديد دائرة القضايا التي يعالجها الفن، ومجمل مفاهيمه، والمجال الذي يتكوّن منه الموضوع الأساسي لاهتماماته.

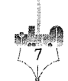
الفن موجود دائماً في ظروف تاريخية محددة، لذا تنشأ بينه وبين أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى علاقات متبادلة لا يمكن تحديدها عن طريق الاستقراء وحده، فلقد قدّم الفن في العصور المختلفة إسهامات في مجال إدراك العالم وفهمه لا تتحدد من خلال ما يقدّمه من إمكانات معرفية فقط. إنها إسهامات تتأثر دائماً بالوسائل المعرفية الأخرى المتاحة في العصر المعني وبماهيّة المهام التي يفرضها على نشاط الناس الروحي وغير ذلك.

لقد ناقشت أفضل العقول البشرية ماهية الفن ومعناه ووظيفته. وقاد البحث عن حلول لهذه المسائل إلى نشوء أساليب وطرق مختلفة في معالجتها، ثبّت كل منها جوانب معينة من الممارسة الفنية. ولعل أكثر هذه الأساليب والطرق رواجاً، تلك التي تدرس الفن بوصفه شكلاً خاصاً من أشكال فهم العالم المحيط ومعرفته وتقويمه وتفسيره.

إن تأكيد وظيفة الفن المعرفية ينسجم والسعي إلى إبراز القيمة الاجتماعية السامية للإبداع الفني الذي لا يمكن أن نقصر دوره على الإمتاع والتسلية. غير أن معالجة قضايا الفن من زاوية معرفية قادت الباحثين إلى تفسير واحدي الجانب مرتبط بفهمهم لوظيفة الفن المعرفية فهماً ساذجاً، غير مرن، فطابقوا في دراساتهم للثقافة الفنية بين الجوانب المعرفية لهذه الثقافة وبين طبيعتها الجمالية.

إن تأكيد وظيفة الفن المعرفية ينسجم والسعي إلى إبراز القيمة الاجتماعية السامية للإبداع الفني الذي لا يمكن أن نقصر دوره على الإمتاع والتسلية. غير أن معالجة قضايا الفن من زاوية معرفية قادت الباحثين إلى تفسير واحدي الجانب مرتبط بفهمهم لوظيفة الفن المعرفية فهماً ساذجاً، غير مرن، فطابقوا في دراساتهم للثقافة الفنية بين الجوانب المعرفية لهذه الثقافة وبين طبيعتها الجمالية. وهكذا غدا الفن عندهم شكلاً خاصاً من أشكال المعرفة.

لا يجدر بنا، على الرغم من الخلل الذي برز في دراسة الثقافة الفنية من زاوية معرفية، أن نشكك



إن المفاهيم المعرفية التي تصف شتى أنماط علاقات الصور، بما في ذلك الصور الفنية، بالواقع، هي مفاهيم الانعكاس التي تتضمن المعرفة كشكل من أشكالها. إن نظرية الانعكاس قاعدة منهجية لعلم الجمال وغيره من العلوم التي تدرس الفن.

في الطبيعة المعرفية للفن، فهذه الطبيعة سمة أساسية من سماته والمطلوب ليس إنكارها، بل وضعها في موقعها الصحيح بين عناصر النظرية الجمالية الشاملة.

الفن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي. ومن الواضح أن مفهوم "وعي" أوسع وأرحب من مفهوم "معرفة". وهذا ما مكن ماركس من الكلام في هذا المجال على تملّك العالم فنياً. إن التملك يعني أن تقوم الذات بالتكيف مع الموضوع الذي تتملكه، أو تقوم ، على العكس، بتكييف الموضوع وفق حاجاتها وغاياتها، وتدخله في منظومة مفاهيمها وتصوراتها. وهكذا تغدو المعرفة شكلاً محدداً من أشكال تملك الواقع، لأن معرفة قوانين هذه الظواهر أو تلك ومعرفة آلياتها تمنح الإنسان إمكانية السيطرة عليها.

ليس كل تملّك معرفة، فالميثولوجيا، مثلاً، شكل خاص من أشكال تملّك الواقع يجعله مدركاً ذاتياً ويدخل بعض الظواهر الطبيعية في عالم المفاهيم والقيم الثقافية، ولكن المعرفة، مع ذلك لا تشكل عنصراً أساسياً من عناصر الميثولوجيا، على الرغم من أن تصورات الميثولوجيا الفانتازية تتضمن في حالات غير نادرة معلومات تجريبية صحيحة.

لابد من معالجة مسألة المعرفة الفنية معالجة مرنة في الحسبان الأهداف التي يسعى إليها هذا الاتجاه أو ذلك من اتجاهات الثقافة الفنية.

ثمة دائماً أشكال معرفية مختلفة في بنية أي عمل فني (معطيات تاريخية أو جغرافية أو إثنية... (ولكن ذلك لا يعني أن العمل الفني نفسه وسيلة من وسائل المعرفة، إذ من المحتمل أن يكون هدفه الأساسي غير ذلك (التسلية مثلاً.)

يتجلى التميز المعرفي للفن في كون الصور الفنية تمتلك علاقات بالواقع أكثر تنوعاً بما لا يقاس من العلاقات التي تمتلكها الصور العلمية (النظريات والفرضيات وما شابه ذلك.)



وإذا كانت علاقة العلم بالواقع علاقة ذات نمط واحد هدفه المعرفة، فإن العلاقة الأساسية للفن بالواقع قد تكون السخرية من بعض الظواهر أو تعظيمها، أو قد تكون إنشاء مثل أعلى وإيصاله إلى وعي الناس.. إلخ. ومع أن تحقيق مهمة من هذا النوع يتطلب فهماً صحيحاً، إلى هذا الحد أو ذاك، للعالم الحقيقي (المثل الأعلى لا يمكن أن يكون مؤثراً إذا لم تنعكس فيه جوانب جوهرية من العالم الحقيقي)، فإن ذلك لا يعطينا أبداً الحق في التكلم على المعرفة في الفن بوصفها عكساً صحيحاً للعلاقات السببية والقوانين التي تحكم ظواهر ذلك العالم.

ثمة خصائص في الفانتازيا الفنية تبيح لها تحويل العالم الذي تتأمله وتغييره.

صحيح أن العالم يلجأ إلى أنواع مختلفة من التصميمات النظرية المجردة التي لا علاقة مباشرة لها بالتجربة، غير أن هذه التصميمات لا تؤدي في بنية المعرفة العلمية إلا وظائف معرفية خالصة، لأن غايتها تنحصر في تبسيط التنوع الكبير في الظواهر المدروسة واستنتاج الروابط بين الأجزاء النظرية التي لا تربط بعضها إلى بعض حلقات تجريبية متينة.

إن المفاهيم المعرفية التي تصف شتى أنماط علاقات الصور، بما في ذلك الصور الفنية، بالواقع، هي مفاهيم الانعكاس التي تتضمن المعرفة كشكل من أشكالها. إن نظرية الانعكاس قاعدة منهجية لعلم الجمال وغيره من العلوم التي تدرس الفن.

" ليس صحيحاً أن الفن يبدع عالمه الخاص المستقل تماماً عن العالم الحقيقي، فالفن انعكاس للعالم دائماً ولكن هذا الانعكاس يمكن أن يتم بأشكال مختلفة تختلف نسبة ارتباطها بالواقع الموضوعي.

ليس صحيحاً أن الفن يبدع عالمه الخاص المستقل تماماً عن العالم الحقيقي، فالفن انعكاس للعالم دائماً .ولكن هذا الانعكاس يمكن أن يتم بأشكال مختلفة تختلف نسبة ارتباطها بالواقع الموضوعي.

في جميع الأحوال يعد تتبع التغيرات التي تصيب صورة الواقع في وعي المبدع، أي، مقارنة ما أبدعه من صور بالواقع نفسه، وتحديد القيمة الموضوعية لنتاج خياله الفني، قضية هامة في علم الجمال وأساساً من أسس تقويم العمل الفني والاتجاه الذي ينتمي إليه.

إن مفهوم الانعكاس يبرز، قبل كل شيء، قضية مصدر الصور الذاتية الذي هو الواقع دائماً. ومن

" إن وصف الوقائع، مهما كان دقيقاً، ليس كافياً من أجل فهم الواقع وتفسيره. لابد من تعميم الوقائع وفهم القوانين التي تحكمها، والكشف عن الآليات العميقة للأحداث، كي نبني "موديلاً" للموضوعات المدروسة، يكون مؤثراً، إلى هذا الحد أو ذاك، وقادراً على إعطائنا صورة للظواهر لا تتصف بالآنية بل تبين اتجاهات تطور تلك الظواهر وخصائص تطور ما يماثلها في الحياة الواقعية."

هنا يستمد محتوى الوعي سمة التشيؤ، فكل صورة هي صورة محددة لشيء أو حقيقة أو ظاهرة.

لابد من التمييز بين حالتين من الانعكاس، في الأولى يدور الكلام على إمكانية الإشارة إلى تلك العناصر الحقيقية التي نشأت الصورة على أساسها، وإلى تلك الانطباعات الحية التي تكونت منها. أما في الحالة الثانية فالكلام يدور على ما جسدته الصورة من جانب الواقع، بل يتجاوز ذلك إلى "الموديل" الذي ابتكرته ليكون رابطاً حسياً يساعد في معرفة تلك الجوانب وفهمها وتقويمها، وهنا يتجلى بوضوح الدور النشط للوعي الذي يمكّن الإنسان من فهم العالم المحيط ويساعده على التوجه فيه.

إن تحليل عملية الانعكاس يسمح لنا بتصنيف الصور التي تنشأ في وعي الإنسان من خلال تفاعله مع العالم الخارجي في نمطين أساسيين، الأول منها يضم الصورة الأولية أو الاستحضارية التي لا تقوم الذات بالمقابلة بينها وبين العالم الحقيقي. ووظيفة هذه الصور تقديم مادة أولية ينطلق منها الوعي في درسه للواقع وتفسيره، هذه المادة الأولية تحل في معظم الحالات محل "الواقع نفسه" في وعي الناس.

غير أن الصور الفنية (وكذلك نظريات العلم وفرضياته والتصورات الأسطورية (لا تنتمي إلى هذا النمط من الصور، فسمتها الأساسية هي تقابلها مع العالم الخارجي المختلف عنها. إنها تتجلى في وعي الذات كإعادة بناء مثالية للواقع، كنموذج يقابل الأصل مقابلة فعالة.

إن هذه السمة تقرّب الصور الفنية من الصور التي تنشأ في مجالات أرى متخصصة من الثقافة، وتتيح في الوقت نفسه إمكانية تمييز الفن من أنواع الممارسات الجمالية التي لا تسعى إلى إدراك الواقع وتفسيره، بل تسعى إلى إنشاء موضوعات جديدة قيّمة جمالياً

تغني عالم الأشياء المحيط بالإنسان (التصميم الصناعي- تنظيم الحدائق- تنضيد الزهور.. إلخ).

تكمن القيمة الاجتماعية للفن في إدراك الواقع وتفسيره وتقويمه جمالياً عن طريق تجسيده في صور، وإثراء الحاجات والقدرات الجمالية للإنسان على هذا الأساس. ولذا فإن نتاج الفن، العمل الفني، يمتلك قيمة فنية- فكرية مستقلة في حين أن القيمة الجمالية لنتاج التصميم الصناعي تتوقف على مدى مساعدته في تطوير السمة الاستهلاكية للسلعة.

حين نتأمل تصميماً لسيارة أو حديقة جميلة لا نقارن بين الصورة التي نستوعبها وأي شيء آخر مختلف عنها، ولكننا حين نتأمل لوحة فنية أو نقرأ رواية، نخرج، بشكل أو بآخر، من إطار الصور الفنية إلى الحياة التي يسعى هذا العمل الفني إلى فهمها وتفسيرها. فقيمة اللوحة الفنية لا تنحصر في كونها شيئاً جميلاً يصلح لتزيين مكان ما، بل نحن نهتم بها لأنها نماذج تركز في ذاتها صفات حقيقية لأناس حقيقيين في ظروف تاريخية واجتماعية محددة.

العمل الفني علامة من نوع خاص. نحن نعرف أن العلامة شيء مادي يمتلك كل الصفات الفيزيائية التي تمتلكها الأجسام المادية الأخرى بما في ذلك القدرة على إمتاع العين أو الأذن جمالياً. ولكن

الفن الواقعي يزدهر حين تنشأ وتقوى في المجتمع الحاجة إلى تحليل الحياة تحليلاً موضوعياً، وأن صيغ "الفن الخالص" والهرب من الحياة الحقيقية إلى عالم "الجمال الخالص" تنتشر في ظروف ضعف البنيان الاجتماعي حين يرفض الفكر النظم القائمة ويعجز التاريخ عن تقديم نظم بديلة لها.

العمل الفني شيء مادي متميز لأنه يمتلك وجوداً وظيفياً يغيّب، بل يطمس وجوده المادي كشيء له صفات كيميائية وفيزيائية وغير ذلك. إنه علامة وظيفية تحلّ محلّ الأشياء الأخرى، أو تكون تجسيداً لأفكارنا وتصوراتنا عن تلك الأشياء. فلوحة تجسد باقة زهور تكون، من ناحية، جزءاً من الوسط المادي يمكن أن نقارنه بباقة زهور حقيقية، وتكون، من ناحية أخرى، وسيلة لتجسيد محتوى فكري معين.

وهكذا يقوم الانعكاس الفني بدور وسيط بين الظواهر التي يدركها الإنسان وبين العمل الفني الذي يؤدي دور العلامة الوظيفية.

الكلام على تجسيد العالم المحيط بنا في إبداعات فنّي



الموسيقا والعمارة من الأمور المثيرة للجدل. ومع ذلك فثمة ما يسوّغ لنا أن نزعم أن الموسيقا "موديل" متميز ومجرّد جداً وعاطفي مأخوذ من الواقع، وأن نبرز قدرة الموسيقا على إنشاء صورة فلسفية شاملة للعالم تجسدّ تأملاتنا في مصائره. ولكن مثل هذا الكلام على "المحتوى الفكري" للموسيقا لم يصبح ممكناً إلا بعد عملية طويلة تمّ فيها خلق تداعيات راسخة بين عناصر الواقع والوسائل الموسيقية المجردة. من ذلك، مثلاً، ارتباط بعض الأعمال الموسيقية السيمفونية في وعينا بفكرة التطور أو الصراع بين قوى متناقضة كالخير والشر.

يبدو الأمر مختلفاً بالنسبة إلى فن العمارة، فالعمارة الحديثة تشبه في ماهيتها أعمال التصميم الصناعي من حيث إنشاؤها عناصر جديدة في الواقع المادي، تكون نافعة عملياً وجميلة ممتعة في الوقت نفسه. غير أن الأعمال المعمارية الممتازة قادرة، كالإبداعات الموسيقية، على إثارة أفكار ومشاعر مختلفة وخلق ردّ فعل عاطفي في نفس المتلقي. وهذا ما يسوّغ لنا الكلام على المحتوى الفكري المجسد في العمل المعماري. يجدر بنا هنا أن نشير إلى المعاني الروحية في الإبداعات المعمارية المرتبطة بالعقائد والأديان كالأهرامات والمعابد والكنائس والمساجد الجامعة.

مفهوم "الحقيقة" وقضية الصدق الفني

مشكلة الصدق الفني متعددة الوجوه، فصدق الفن يتضمن المهارة في عكس الجوانب الجوهرية في الواقع، وإخلاص الفنان نفسه لموضوعه، وعدداً من العناصر الأخرى. فإذا درسنا مسألة الصدق الفني في إطار نظرية الانعكاس، تنحصر دراستنا، في نهاية المطاف، في تحديد مدى صحة العكس الفني للواقع تحديداً يستند إلى مفهوم الحقيقة.

ثمة اختلاف بين الحقيقة المطلقة بوصفها حداً نهائياً للمعرفة يعني التطابق الكامل بين الفكرة والموضوع،وبين الحقيقة النسبية التي تكون صحيحة في حدود معينة من تطور المعرفة والممارسة العملية في ظروف تاريخية ملموسة، والتي تعني تطابقاً تقريبياً بين المعرفة والواقع الحقيقي.

الحقيقة عموماً، بما في ذلك الحقيقة النسبية، لا وجود لها: إنها مفهوم نظري مجرد. ونحن، من الناحية العملية، لا نتعامل إلا مع أشكال محددة من التوافق الجزئي بين الصورة والموضوع. ولابد من أجل وصف هذه الأشكال من تدعيم الجهاز المفهومي للتحليل الفلسفي بمجموعة من المفاهيم الخاصة والجزئية التي تعبّر عن الفروق في درجة التطابق بين الصورة والموضوع.

بعضهم لا يعترض على استخدام مفهوم "الحقيقة" في دراسة الفن، ولكنهم يفسرّون المسألة تفسيراً سطحياً، فيرون أنه يعني تطابق الأحداث وأماكن وقوعها والشخوص تطابقاً حرفياً مع مثيلاتها في الواقع. أو أنهم يفهمون الحقيقة الفنية فهمهم للحقيقة العلمية فتبدو الحقيقة الفنية، في نظرهم، حالة خاصة من حالات الحقيقة العلمية، ذات سمة تطبيقية.

الخاصة الجوهرية لمعظم الأعمال الفنية هي السرد. وهذا يعني أن العمل الفني حكي، سرد) بالكلمات في الأعمال الأدبية، والأفعال في المسرح،والأشكال والألوان في الرسم...) لوقائع وأحداث وسلوكيات أشخاص. وهذه الخاصة تقرّب الأعمال الفنية من المستوى الأولي للمعرفة العلمية حيث يتم تثبيت الوقائع والمنطلقات التي يبدأ بها البحث العلمي. غير أن هذا التقارب ليس أكثر من تقارب شكلي.

إن وصف الوقائع، مهما كان دقيقاً، ليس كافياً من أجل فهم الواقع وتفسيره. لابد من تعميم الوقائع وفهم القوانين التي تحكمها، والكشف عن الآليات العميقة للأحداث، كي نبني "موديلاً" للموضوعات المدروسة، يكون مؤثراً، إلى هذا الحد أو ذاك، وقادراً على إعطائنا صورة للظواهر لا تتصف بالآنية بل تبين اتجاهات تطور تلك الظواهر وخصائص تطور ما يماثلها في الحياة الواقعية.

إذا اقتصر الأمر على تثبيت ما نشاهده من وقائع، فلن نخرج أبداً من أطر الوصف البروتوكولي، إلى مجال فهم الآليات العميقة للظواهر وتفسيرها والتنبؤ بها. إن القفز إلى أبعد من الوصف البروتوكولي موجود حتى في أبسط التعميمات كقولنا "طاولة" أو "مثلث"، ففي الواقع التجريبي الحقيقي لا نجد سوى طاولات محددة وسطوح محددة مثلثية الشكل. والعلم يحقق هذه العملية الذهنية عن طريق صيغ مجردة غير حسية ومفاهيم لا صلة مباشرة بينها وبين العالم المشاهد.

يبني العلم تعميماته فوق مستوى الوقائع ويصوغها بواسطة مفاهيم مجردة تفسر الخصائص الداخلية للموضوعات، ولكنها تفقد خاصة التشابه مع تلك الظواهر والأشياء والأحداث التي تعرفنا بها. إن مسألة التعميمات تُحلُّ في العلم على حساب الانتقال من الصور الحسية إلى مستوى التجريد.

يسعى الفن إلى تعميم الواقع واكتشاف خصائصه. ولكن الفن لا يمتلك إمكانية اللجوء إلى الصيغ المجردة التي يستخدمها العلم. إن أسلوب التعميم العلمي لا ينسجم وبعض أسس الفن المعرفية، فصيغ العلم المجردة التي تفتقد التشابه المباشر مع المعطيات الحسية عن العالم "جافة" جداً ويتطلب استخدامها تخصصاً ضيقاً وتخلياً عن الأهواء والعواطف.. إلخ.

يتحقق التعميم الفني بمادة تكون في شكلها الخارجي مماثلة للوقائع والأحداث والظواهر الموجودة في الحياة العادية، ففي هذه الحالة فقط، يمكن أن نحافظ على الموقف الذاتي من الظاهرة التي يتم تعميمها. غير أن هذا لا يعني أن الفن يخلو من المجردات. فهذه المجردات موجودة في الفن ولكنها ترد في سياق تعميمات حسية ولا تكون طاغية في العمل الفني.

نستطيع أن نقول إن السرد الفني (بالمعنى الواسع للكلمة، أي السرد في الأدب والرسم والسينما وغير ذلك، ونعني بذلك سرد وقائع وأحداث حقيقية أومختلقة)، على الرغم من مماثلته الظاهرية لحالات حقيقية، ليس حالات حقيقية، بل هو تعميم لمادة واقعية تجريبية. وهو يؤدي من هذه الناحية الوظيفية نفسها التي تؤديها الصيغ العلمية المجردة. ويتصف مثلها بالقدرة على "القفز" فوق المعطيات المباشرة للواقع. ولكن قفزه يتم بصيغة أخرى نفترض المحافظة على تماثل معين بين ما يسرده وبين الوقائع والأحداث الحقيقية. فباستطاعة الفنان مثلاً أن يكتشف أوصاف الظاهرة التي يتخذها موضوعاً لعمله، فينشئ في العمل الفني عالماً فانتازياً تقوم بالأفعال فيه شخصيات ينعدم التشابه المباشر والحرفي بينها وبين الأفعال والشخصيات الحقيقية ولكنها تتيح لنا بفضل صيغتها الفائقة التركيز أن ندرك بعض جوانب الحياة الحقيقية.

إن تصوير واقعة ما]ولو كانت حقيقية) تصويراً فنياً حياً ومقنعاً لا يمنع المتلقي من فهم الواقع فهماً مشوهاً، إذا لم يقترن ذلك التصوير بتفسير مناسب من قبل الفنان يربط الواقعة بالسياق العام للحياة.

إن علاقات الفن المعرفية بالواقع متميزة ولذا فإن مسألة الصدق في الفن تختلف عن مسألة الصدق في العلم، فمن المعروف، مثلاً، أن صوراً فنية كثيرة تقوم بدور المثال وغير ذلك من الأدوار غير المعرفية. أضف إلى ذلك أن الحقيقة الفنية، على عكس الحقيقة العلمية، تحمل دائماً وبعمق الفهم الشخصي للمبدع. إن مطالبة الفن بأن يكون مطابقاً للعلم في تصوير الحقيقة يعني إغفال جوهره العرفي وتميز دوره في الحياة.

العمل الفني المتصف بالصدق الحياتي هو ذلك العمل الذي يرغم المتلقي على تقبل العالم الذي أبدعه الفنان وكأنه عالم له وجود حقيقي أو يمكن على أقل تقدير، أن يكون له وجود حقيقي.

نستطيع أن نتكلم في الفن على صدق التجربة الفكرية للفنان، حين يتعمد الفنان إقحام نموذج معين في عمله الفني يجسد من خلاله أساساً نقيضة لما هو قائم فعلاً، فكأنه يقوم بتجربة فكرية يكتشف من خلالها ذهنياً ما الذي يمكن أن ينشأ من علاقات بين هذا النموذج والوسط المحيط به.

قـد يلجـأ الفنان إلى نوع من التجريب الفكري يستخدم فيه حالة فانتازية يفترضها سلفاً فيخلق مجتمعاً يضع له قواعد من صنعه. ومع ذلك نستطيع حتى في هذه الحالة أن نجد علاقة بين الموديل الفني والواقع الحقيقي، فعناصر العالم الذي اختلقه الفنان ليست سوى علاقات حياتية حقيقية كثفها الفنان تكثيفاً يصل أحياناً إلى حد العبث.

قد يساعد عالم الأسطورة المختلق الفنان على إبراز سمة ما من سمات العالم الحقيقي. ونحن نستطيع، في هذه الحالة، أن نتكلم على التوافق البنائي بين العالم الداخلي في العمل الفني والعالم الحقيقي، بوصف هذا التوافق شكلاً محدداً من أشكال الصدق الفني.

قد يستخدم مصطلح " الصدق الفني" للدلالة على تطابق حدث أو سلوك معين لشخصية فنية مع المنطق الخاص لعالم العمل الفني الذي يحدد الفنان قواعده وقوانينه.

من المعروف أن ثمة أفعالاً ومواقف وأحداثاً تحدث في عالم الأسطورة لا يمكن أن تقبلها المدرسة الواقعية التقليدية. ولذا فإن الفنان الواقعي حين يحتاج إلى وسائل فوق عادية لإبراز فكرته، يلجأ إلى إخضاع هذه الوسائل لقوانين الواقع الحقيقي، كأن يزعم، مثلاً، أن ثمة اكتشافاً علمياً حدث فجأة فمسح للشخصيات بالقيام بأعمال مستحيلة بحسب ما نعرف. إن هذا الأسلوب مستخدم بكثرة في أعمال الخيال العلمي وهو يتفق من حيث المبدأ، وتصوراتنا الحقيقية عن جبروت العلم.

ينتسب مفهوم "صدق التعبير" وشتى المصطلحات التي تصف أشكالاً محددة من صدق التصوير (الحقيقة الحياتية"، "التطابق البنائي"... إلخ) إلى الجهاز المفهومي المستخدم في تحليل العمل الفني نفسه، وتحليل فعل استيعابه المباشر. غير أن عملية تملّك المشاهد أو القارئ أو السامع للفكرة المجسدة في العمل لا تنتهي عند استيعابه المباشر أو عند تلك الأفكار والمشاعر التي تنشأ فور تلقي العمل وتنتسب حرفياً إلى محتواه. فكثيراً ما يدفعنا العمل الفني بما يقدمه من مادة إلى مزيد من التفكير ويندمج في سياق نظرتنا إلى العالم وخبرتنا في الحياة ومعرفتنا فيسهم من خلال ذلك في تشكيل آرائنا ومثلنا وتصوراتنا ومبادئنا.

بما أن فكر المتلقي]المشاهد، المستمع، القارئ) يتعامل مع أفكار الكاتب المجسدة في النص تعاملاً إبداعياً، فإنه من الخطأ قصر كلامنا على صدق فكرة الكاتب،وصدق تجسيدها. فإذا كان المتلقي ينطلق من عمل فيه يصور الواقع تصويراً صادقاً فيصل إلى استنتاجات ورؤى عادلة وحقيقية فإننا نستطيع أن نسمي هذه النجية الذهنية لعمل المتلقي تفسيراً صادقاً للعمل الفني. ويجدر بنا هنا أن نميز

مصطلح "التفسير الصادق" من مصطلح آخر قريب منه هو مصطلح "التفسير الصحيح" الذي يعني من حيث الجوهر إعادة تجسيد فكرة الفنان تجسيداً مكافئاً على أساس فهم عمله الفني وتفسيره.

إن "التفسير الصادق" يعني القراءة النقدية الفعالة لإبداع الفنان وفهم الظروف التاريخية والاجتماعية التي يمارس فيها عمله.

الطريقة والأسلوب والتفكير الفني

يستخدم الفنان عن وعي أو من دون وعي طريقة إبداعية معينة في تصويره للواقع، أي إنه يستخدم منظومة شاملة من الوسائل الفنية تتضمن شكل إدراكه للموضوع ووسائل تعميمه، ومفاهيم يفسرها تفسيراً تاريخياً محدداً، وتصورات عن الكيفية التي يجب أن يتبعها في معالجة الواقع وما يعتقد أنه يستحق الاهتمام فيه.

الطريقة ليست شيئاً فردياً خاصاً يمتلكه هذا الفنان أو ذاك، وهي لذلك تختلف عن الأسلوب الإبداعي الفردي. إن الطريقة الإبداعية تتكون في مجرى تاريخ الفن وهي تشمل إبداع مجموعة كبيرة من الفنانين في عصر معين.

ثمة ارتباط وثيق بين مفهوم "طريقة" ومفهوم "أسلوب". ولكن، إذا كان مفهوم "طريقة" يعرّف الإبداع الفني في حال تكوّنه، في حركيته، فإن مفهوم "أسلوب" يتصف، من هذا الجانب، بالسكونية لأنه يعرّف النتاج المكتمل للعملية الإبداعية، أي العمل الفني وخصائصه التي تتجلى حسياً للمتلقي: معجمه اللغوي، بنيته، فضاؤه، طابعه، أدواته التعبيرية.. إلخ. ويجدر بنا هنا أن نذكر أن السمات النموذجية والمتكررة في الأعمال الفنية، هي وحدها التي تدخل في تعريف الأسلوب.

الأسلوب ليس مجرد جمع للعلائم البارزة المتجلية في عمل فني منجز على أساس مقارنته بإبداعات فنية كثيرة، بل هو أيضاً برنامج نشاط فني ففي كل عصر تتكون منظومة أو عدد من المنظومات الأسلوبية التي تصبح مثلاً أعلى ومعياراً لتوجيه النشاط الإبداعي. وتتجلى هذه المنظومات في تصورات الفنانين وأذواقهم وأدواتهم الإبداعية، كما تتجلى في الإبداعات الناجزة.

من الواضح طبعاً أن الفنان لا يتبع في عملية الإبداع جميع القوانين الأسلوبية السائدة في عصره ولكنه يأخذ بعين الاعتبار إلى هذا الحد أو ذاك.

ثمة علاقات منطقية معقدة بين مفهومي "الطريقة" و"الأسلوب" ولذا فالتعريف القائل إن "الأسلوب" هو انعكاس خاص للطريقة في عمل الفنان]أو مجموعة الفنانين) تعريف يبسط المسألة كثيراً. إن استخدام مفهوم "الأسلوب" لوصف تميز إبداع فنان أو مجموعة فنانين لا يضيف

شيئاً إلى منظومة مصطلحات علم الجمال ونظرية الفن التي تمتلك مجموعة مصطلحات للتعبير عن هذا المعنى (ومنها "مدرسة"، "تيار".. إلخ).

على الرغم من أن مفهومي "طريقة" و "أسلوب" يحددان الإبداع الفني في مجالين مختلفين، فإنهما، في بعض الحالات يكونان متلاحمين. فالطريقة الفنية، بوصفها منهجاً شاملاً، تتضمن اعتماد الفنان مجموعة معينة من العلامات الأسلوبية كشرط من شروط الإبداع.

نظراً لاختلاف مفهومي "طريقة" و"أسلوب" من المفيد أن ندقق بعض الشيء في استخدام مصطلح هام في علم الجمال هو مصطلح "التفكير الفني"

لمصطلح "التفكير الفني" وجهان. في الوجه الأول يقوم الفنان، قبل كل شيء، باستيعاب الواقع نفسه بواسطة مفاهيم الوعي الفني وعلى هذا الأساس تنشأ لديه فكرة العمل الفني وتصوره عن بنائه. وهو هنا لا يهمل، بالطبع، كيف يمكن أن تتجسد أفكاره وملاحظاته في العمل، ولكن مسألة تجسيدها لا تكون همه الأول، بل يكون همه الأول دراسة الواقع نفسه واستيعابه.

أما في الوجه الثاني فتقف أمام الفنان بحزم قضايا ذات طابع تقني، إذ عليه أن يختار الوسائل التعبيرية والبنى اللازمة لإنشاء العمل، وأن يجد بعامة الحل الأسلوبي الذي يؤدي إلى تجسيد نيته على أفضل وجه. وفي هذه الحالة يكون تفكير الفنان موجهاً مباشرة نحو العمل الفني المقبل والشكل الحسي الذي سيتجلى من خلاله.

هناك نمطان من العمليات الفكرية في الفن، النمط الأول هو تفكير الفنان البحثي، والنمط الثاني هو تفكير تقني، العنصر الأهم فيه هو التفكير الأسلوبي بوصفه عملياً الحلّ الإبداعي لمسألة أسلوب العمل الفني الذي يجري إنشاؤه.

لابد من الإشارة إلى أن التفكير الأسلوبي ليس منغلقاً على مجاله الضيق، بل هو منفتح على الواقع، وأن التفكير البحثي منفتح بدوره على خصائص العمل الفني الأسلوبية.

نحن نميز في تفكير الفنان عمليتين مختلفتين في توجههما انطلاقاً من موضوعهما المباشر. العملية الأولى موجهة نحو الواقع المراد تجسيده، والثانية موجهة نحو الواقع الذي يجري تجسيده عبر التقنية الفنية واختيار الأدوات الأسلوبية، فالأسلوب ليس مجرد مجموعة من الأدوات الشكلية، بل هو مجموعة عناصر تنقل محتوى محدداً وتجسد جوانب وخصائص معينة يتصف بها موضوع العمل الفني.

إن تحليل العلاقة الدياليكتيكية بين الطريقة والأسلوب والتناسب بين مستويي التفكير الفني المختلفين، أمر هام جداً في علم الجمال لأنه يحدد، إلى درجة كبيرة،



قيمة المفهوم العام للفن ولا سيما مفهوم تطوره. أما ٨الصعوبة الأساسية هنا، فتكمن في كون الطريقة التي يستخدمها الفنان لا تخضع كما يخضع الأسلوب للملاحظة المباشرة الشاملة. ولذا يضطر الباحث إلى استنتاج خصائصها بشكل غير مباشر مستنداً، قبل كل شيء، إلى الأوصاف المحددة للعمل المدروس، وإلى تحليل الأدوات والوسائل التعبيرية والحلول الفنية التي استخدمها المبدع.

إذا لم يكن الباحث مسلحاً بمنهج بحث صحيح فسينشأ عنده وهم المطابقة التامة أو شبه التامة بين الطريقة والأسلوب وسيكون من المكن قصر تفكير الفنان على نمط التفكير الأسلوبي، أو قد تنشأ عند الباحث رغبة في إلغاء مفهوم الطريقة إلغاء تاماً بوصفه شيئاً غير محدد، والاكتفاء بمفهوم "الأسلوب" لأن انتماء العمل الفني إلى أسلوب معين يمكن أن يحدد بدقة صارمة. وهكذا يبرز خطر التفسير الشكلي الخالص للعناصر الأسلوبية في العمل الفني.

بعض قضايا سوسيولوجيا الانعكاس الفني

تكتفي بعض الدراسات النقدية بتحليل البنى المجردة للصور التي تنشئها الذات الفردية غير أن المسألة بكثير من هذا التصور المعرفي "الخاص".

إن انعكاس العالم المحيط بنا ليس عملية سلبية نحصل من خلالها على "انطباعات" و"نسخ" و"صور" من المظهر الخارجي للأشياء، بل عملية تفاعل نشط بين الذات والواقع الموضوعي، بما في ذلك التشريح الفعلي للأشياء وتجريب خصائصها والكشف عن العلاقات فيما بينها وتبادل المعلومات عن العالم الخارجي. عن هذه الطريق فقط يمكن النفوذ إلى الخصائص الجوهرية للظواهر، فعالم الواقع الخارجي الموضوعي يدخل دائرة تصورات العقل الإنساني عبر عالم الأشياء التي يتملكها الإنسان، وهو يتجلى قبل كل شيء، على شكل موضوعات نشاط إنساني، لا على شكل أحاسيس وردود أفعال فيزيولوجية.

إن نتيجة الانعكاس، أي الصورة المجردة للعالم الخارجي، يمكن أن تدرس، لا بوصفها تجسيداً لهذه الصفات أو تلك من صفات العالم الخارجي فحسب، بل بوصفها، أيضاً، بلورة لمجمل علاقات الذات الإيجابية بموضوع الانعكاس، تلك العلاقات التي تعكس كثيراً من صفات الذات نفسها. إن التحليل المعرفي للثقافة الروحية، لابد له من أن يمسّ هذا الجانب من جوانب الانعكاس، لكي يكشف البنية الداخلية لصور الواقع التي يبدعها الإنسان.



يحمل نشاط الإنسان المعرفي طابعاً جماعياً فهو مرتبط بتضافر الجهود وتبادل الخبرات والمعلومات بين الناس. إن نشاط الإنسان واستخدام نتاجه يحمل من حيث محتواه وأسلوب وجوده طبيعة اجتماعية وهو في جميع الحالات نشاط منظم اجتماعياً.

ثمة أهمية فائقة لتحديد العلاقة بين مستوى التصوير ومستوى التعبير في كل حالة إبداع فني على حدة، وتنويع طرق معالجة مسألة سوسيولوجيا الفن والثقافة عموماً.

يدخل الإنسان عادة في أنشطة كثيرة في مجالات عملية متعددة ويكون ذاتاً فاعلة في أشكالها المختلفة. وهذا أمر يؤثر تأثيراً كبيراً في عالمه الداخلي وبنية شخصيته ويستدعي بالضرورة التنويع في دراسة تأثير مختلف مجالات النشاط الاجتماعي في عملية عكسه للواقع.

إن بمقدور المرء أن يميز مستويين من دراسة عملية الانعكاس: ويظهر الفرد في المستوى الأول كعضو ممثل للمجتمع كله، يشغل في بنيته السوسيولوجية مكانة معينة ويتبنى إيديولوجيا هذه الطبقة أو تلك وطموحاتها (وهذا ما يتجلى بوضوح في إدراكه للظواهر الاجتماعية)، ويبدو وريثاً للثروة الروحية التي كدّسها المجتمع (اللغة، والمعارف، والتصور، والأفكار..)، وتستند أفكاره واستنتاجاته وفرضياته التي يستخدمها في عملية عكسه للواقع إلى ما بلغه المجتمع في عصر ما من مستوى تطبيقي، وهكذا يمكننا من هذه الزاوية أن نتحدث عنه، لا بوصفه فرداً بل بوصفه مجتمعاً.

إن العلاقات المعرفية لأشكال انعكاس الواقع- المعاني، والأفكار، والنظريات، والصور الفنية- يمكن أن تكون متعددة. والحياة الاجتماعية هي، بعامة، العامل الأكثر أهمية في تحديد الكيفية والصيغ التي يقوم من خلالها إنسان هذا العصر أو ذاك بتجسيد الواقع.

يسعى الفن في بعض العصور إلى عكس العالم المحيط عكساً واقعياً ويسعى في عصور أخرى إلى عكسه في صيغ مثالية أو يميل إلى بناء عالم من "الجمال الخالص" يبدو انتسابه إلى الحياة الحقيقية انتساباً غير مباشر. وهذا الأمر يرتبط إلى حد بعيد بالعلاقات الاجتماعية والصراع الاجتماعي. فمن الملاحظ أن الفن الواقعي يزدهر حين تنشأ وتقوى في المجتمع الحاجة إلى تحليل الحياة تحليلاً موضوعياً، وأن صيغ "الفن الخالص" والهرب من الحياة الحقيقية إلى عالم "الجمال الخالص" تنتشر في ظروف ضعف البنيان الاجتماعي حين يرفض الفكر النظم القائمة ويعجز التاريخ عن تقديم نظم بديلة لها.

إن الصراع الاجتماعي يؤثر تأثيراً ملموساً في جوانب الإبداع

الفني وفي توجيه اهتمام الفنان وتقويمه للظواهر واختياره لموضوعاته.

أما المستوى الثاني لدراسة عملية الانعكاس فيرتبط بكون الفرد الذي ينشئ العمل الفني أو يتلقاه، عضواً في مجموعة اجتماعية- ثقافية ضيقة تنشأ في خضم نشاط المجتمع الروحي. وهذا لا ينطبق على الفن وحده، بل ينطبق أيضاً على العلم والفلسفة وغيرهما من فروع النشاط الروحي.

قد ينتمي منشئ النتاج الروحي إلى جمعية العلماء أو اتحاد الكتاب مثلاً، فيشاطر أعضاء الجماعة التي ينتمي إليها وضعهم الاجتماعي والقيم التي يتبنونها ويتبنى مبادئهم المهنية أو ما يمكن تسميته بـ "نظام ممارسة المهنة".

من الواضح أن متلقي العمل الفني (أو الفلسفي، أو العلمي... إلخ) لا يقوم بذلك بوصفه فرداً منعزلاً، فهو متأثر إلى حد بعيد بالفئات والمؤسسات والمجموعات الثقافية التي تشغل في وعيه مكانة مرموقة وتحظى باحترامه.

إن مراعاة هذه اللحظات كلها ومراعاة أشكال تجليها الملموس عند توصيف النتاج الروحي لا تساعدنا في فهم مبدعي الثقافة الروحية ومستهلكيها فحسب، وإنما تساعدنا أيضاً في فهم خصائص تلك الثقافة ومحتواها. وبعبارة أخرى، إن بنية النتاج الروحي ومناخه الفكري ينعكسان بهذا الشكل أو ذاك في العمل الفني، ويشكلان أحد العوامل التي تحدد خصائص تجسيد الواقع في الفن.

ثمة عاملان لابد من أخذهما بعين الاعتبار عند تفسير خصائص الإنتاج الروحي في مجتمع ما،وهما علاقة هذا المجتمع بالطبيعة، والعلاقات السوسيولوجية في داخل المجتمع نفسه. ففي كثير من جوانب الإنتاج الروحي يتجلى تأثير البنية السوسيولوجية للمجتمع ككل في النظرة المهنية لرجالات الفن وفي آراء الجمهور الفنية وأذواقه، وفي تصورات العلماء لعلمهم ودوره وفي الوعي الفلسفي الآتي للناس، والصراع الإيديولوجي في العصر المعني. غير أن هذا لا يلغي ضرورة دراسة الإنتاج الروحي في الظروف التاريخية المختلفة، إذ لابدّ من مراعاة كون خصائص تصوير الواقع في الوعي لا يمكن أن تستخلص بشكل مباشر من خصائص المجتمع المعني، على الرغم من أنها يمكن أن تلاقي تفسيراً مقنعاً من خلال دراسة نظام الإنتاج الروحي في ذلك المجتمع.

إن نظام الإنتاج الروحي نفسه، وأشكاله الاجتماعية وأسلوب تنظيمه أمور لا يمكن أن تعدّ إسقاطاً مباشراً للنمط السائد للعلاقات الاجتماعية، فبين هذه الأمور والعلاقات الاجتماعية تفاعلات معقدة ومتناقضة في أغلب

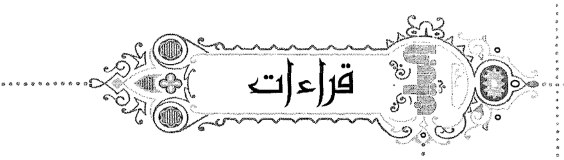
الأحيان لها بدورها أسباب اجتماعية لا يمكن في معظم الحالات إدراكها من خلال المقابلة البسيطة بين البنى الاجتماعية العامة والآليات الاجتماعية الخاصة "المسؤولة" عن الإنتاج الروحي، فقد تكون هذه الأسباب كامنة مثلاً في المصلحة الاقتصادية التي قد تستدعي ضرورة إنتاج روحي ينتمي إلى هذا الشكل أو ذاك من أشكال الوعي الاجتماعي، وهذا يعني وجود أنواع من النشاط تنتج هذا الشكل وتتبلور فيه.

لا يمكن أن يتحقق الإبداع الفني تحققاً كاملاً إلا إذا مارس الإنسان المبدع عملية الإبداع بكل طاقاته وخصائصه الروحية، وهذا أمر تعيقه في معظم الأحيان شروط تنظيم العمل الفكري في المجتمع، فيتحول كثير من المبدعين في مجالات النشاط العلمي أو الفني إلى مجرد حرفيين مهرة.

إن مسألة العلاقة بين الفن والنشاط الجمالي، بين الوعي الفني والوعي الجمالي مسألة خلافية يمكن النظر إليها من زوايا متعددة.

قد نفترض أن "الجمالي" هو السمة الأساسية الجوهرية في الفن وأن تحديد ماهية الوعي الفني يجب أن ينطلق أساساً من مقولة "الجمالي"، على الرغم من أن هذه المقولة تبدو في بعض المجالات أكثر اتساعاً من مقولة "الفني". من زاوية النظر هذه يبدو "الفني" وجهاً من وجوه "الجمالي".

وقد نفترض أن مفهومي "الجمالي" و"الفني" يحتلان مستويين مختلفين وأنهما منطقياً، غير مترابطين، على الرغم من أنهما يتقطعان ويتداخلان. والفن، من زاوية النظر هذه، يمكن أن يكون له، من حيث المبدأ، وجود مستقل عن "الجمالي" على الرغم من أن الفن قيّم جمالياً دائماً.



"المربع" ومآلات الدلالة في "رؤيا الفتوح" للشاعر علي الشرقاوي

بقلم: ياسر عثمان
(مصر)

▪ أفعال الحرية وطقوس ممارستها لدى الشاعر تخلت عن فاعليتها المطلقة واكتفت فقط بفاعلية نسبية محدودة التأثير. فصوت الشاعر سفر لا يرحل إلا في الممنوع، وشفتاه أبريق للشوق المغلي بسكر الغربة، وكلماته قنديل لا ينير وإنما يحرق الشاعر ومن ثمَّ فإنه سيحرق كل من يقترب .

يمثل الدال الرياضي لدى الشاعر البحريني علي الشرقاوي - عبر معظم دواوينه الشعرية - عنصراً فاعلاً - ضمن عناصر أخرى- في بناء متواليات الدلالة وإنتاج شعرية المفارقة. غير أن هذا الدال الذي يتفاوت حضوراً وغياباً من ديوان لآخر في تجربة الشرقاوي أكد فعاليته وحضوره الشديدين في ديوانه "رؤيا الفتوح" (١).

فقد جاءت غالبية عناوين قصائد هذا الديوان دوالاً رياضية رمزية استعارية مفسِّرةً للنص مفسَّرةً

به وهذا ما تُجليه عمليات القراءة التي تكامل -دلالياً- بين النصوص وعناوينها. فالمسار الدلالي التجريدي الذي تنحاه نصوص الديوان المذكور هو مسار موجه بتلك الدوال الرياضية التي تتوزع عبر فضاءات النصوص بدءاً من عناوينها.

وسنركز- هنا - في هذه الورقة البحثية على دال" المربع" الذي عنون به الشاعر أغلب قصائد هذا الديوان (المربع١، المربع٢، المربع٣،........المربع١٥)، وكيف يتجاوز "المربع" بوصفه عنواناً للنص دوره الاستعاري المكثف لمنظومة الدلالة للنصوص الموسومة به إلى دوره الأهم في تأسيس لعبة الانتهاك والمفارقة من خلال تكاملية أداء كل من العنوان والنص معاً.

ففي قصِّيدته" المربع١" يقول الشرقاوي:

اثنان هنا

الأولُ يعصرُ للزئبق خمرَ الغضبِ الشتوي

الثاني ينثر للأزرق خبز التعب القزحي

وأنا

أشلاء ضنى،

أتمزق وجداً،

أسكبُ للأيام حليب الرؤيا

وأراسل همي.

لي همٌ يتدفق في الصحراءِ

يغوص بجلد الصخر وفي الأصداف،

ولا أحدُ يسمع.

في الليلِ أزاملُ خطَ الشيبِ

وخط الحزن الأصلعْ

قد أخرجُ من حدس الصمت إلى جرسٍ يقرعْ (٢)

تتجلى - هنا في هذه القصيدة- المفارقة في أوسع مآلاتها الدلالية عندما تضيق زوايا المربع بالشاعر،على الرغم من سعتها بغيره وعلى الرغم من اتفاق الرياضيين والمعماريين ومن قبلهم الطبيعة على أن المربع هو الشكل الذي ترتاح له الفطرة مسكناً ومأوىً وذلك لكون زواياه القائمة هي الزوايا التي ارتاح لها الكون منذ نشأته، لأنها الزوايا الوسط بين الحادة التي تحدث اختناقاً للجالس فيها وبين المنفرجة التي قد تسرب أحاسيس الوحشة والغربة للجالس فيها وتفقده السيطرة على المكان وإخضاعه وتوظيفه بصرياً وجمالياً (٣)، مع الاحتفاظ أيضاً بما يوحي به الانفراج، والزاوية المنفرجة من رحابة واتساع إذا تم تحميلهما دلالة تجريدية غير بصرية، وإذا ما تم لهما ذلك التحميل فإن سؤالاً مهماً يبساغت التلقي والتأويل في تلك الحال وهو:

لماذا لم يعنون النص بالمثلث المنفرج بدلاً من المربع؟!.وللتوضيح نعيد صياغة السؤال ثانيةً هكذا:

لماذا لم يعنون النص -هنا- بـ"المثلث المنفرج" مثلاً الذي يحتل فيه الشاعر زاويته المنفرجة صارفاً



همه ورؤيته عمن هم في زاويتيه الحادتين؟!

وإجابة السؤال تكمن هنا فيما يسعى النص إلى قوله:

فما يريد النص قوله هنا هو إن المساحة المتاحة تتسع للجميع كون المربع جميع زواياه قوائم (مع الأخذ في الاعتبار درجة القرابة بين المستطيل والمربع؛ فبإمكاننا أن نعتبر المستطيل مربعاً استطال ضلعان متقابلان منه بنفس القدر) وهو الشكل المألوف بصرياً، ووجدانياً للعيش والتعايش و المسكن (قلت المسكن وأقصد السكن بما توحي به المفردة من الطمأنينة والسكينة والهدوء والمؤانسة والتآلف والمحايثة، وما إلى ذلك من صفات التوافق والاتفاق بين البشر من جهة والأمكنة التي تستوعبهم من الجهة الأخرى). فقد ألفت وتآلفت عيون البشر(وربما أيضاً عيون العديد من الكائنات الحية الأخرى) وأرواحهم مع الغرف المربعة الجدران واطمأنت بها ولها دون غيرها من الغرف ذوات الأشكال الهندسية الأخرى.

ومن هنا أراد الشاعر باختيار المربع عنواناً لقصيدته (بل لمعظم قصائد ديوانه رؤيا الفتوح) رغبةً منه في تصوير غربته واغترابه من منظور وجودي تجريدي يتوكأ على لعبة المفارقة التي توسلت بالمربع الشكل الهندسي الذي على الرغم من كونه أكثر الأشكال قدرةً على الاستيعاب وتحقيق شروط التعايش والمحايثة،نجد أنه ضاق بالشاعر دون غيره ممن كانت لهم حظوة البقاء الرحب والسعة داخل ذلك المربع بما يحتمله من دلالة جغرافية وبصرية ونفسية واجتماعية... إلخ.

وكما يتوسل الشاعر بـ " المربع١" عنواناً لقصيدته الثانية من ديوان " رؤيا الفتوح" ليصف غربته واغترابه من منظور وجودي، فإنه يتوسل بـ" المربع٢" عنواناً لقصيدته الرابعة من الديوان نفسه ليؤكد رغبته وإصراره، بل وقدرته على كسر تلك الغربة وذلك الاغتراب، وتحطيمهما، ومن ثمَّ ليؤكد وجوده ويحوِّلَ كل محاولات إقصاء ذلك الوجود إلى رد فعل قوي ومؤثر يجابه فعل الإقصاء:

لي زاوية
أتربع فيها بين مربع آلامي
وأناقشُ رعداً في قلبي
أو وعداً ينهض بي
وأغني كالطمي الطافح في عرس النهرْ
كالطير الجارح يحمل أعزاق الفجر

صوتي.
ليس جميلاً صوتي،
لكن أجمل من صمتي القابع في ظلمات الصخبْ
لي زاويةٌ أتنفس فيها أيامي
أتسكع فيها مثل خروج السنجاب من الفروة.
أتكركرُ



واللحنُ الأخضر يأخذني
والأزرق يغسلني بالحب.
يا أنتم
هذي زاويتي،
هذا زمني،
أتربع فيه وفيَّ غرابة خمر الصحوه.
يا أنتم
كل همومي مائدةٌ للشعر
ونافذةٌ للفجرِ النازل في وطني
من يخبرني؟
هل صدر سواكم يغسلني؟ (٤)

وقد بدأ الشاعر قصيدته بما يفيد امتلاكه وتملكه لزاوية من زوايا المربع، ذلك الامتلاك الذي عبر عنه الشاعر بدال الملكية الأقوى في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد هذا الديوان. تلك القصائد التي عنونها الشاعر بـ " المربع ١" و " المربع٢" و" المربع ٣" .... ووصولاً إلى المربع الخامس عشر.

بدأ الشاعر بداله " لي" ليؤكد خطأً من الحرية اختطه الشاعر لنفسه، ليمارس من خلاله ما يجعله يكسر عزلته التي فرضت عليه في "المربع١".

ولاستكمال مشهد الخصوصية، وحرية التصرف، وممارسة ما من شأنه أن يكسر عزلته واغترابه فقد جاء بالدال المستمر" أتربعُ" ليضفي على تلك الممارسة صفتي السعة والرحابة اللتين حضرتا مرتديتين عباءة المجاز، فقد حدث فعل التربع في زاوية مجازية في مربع الآلام، وحدث أيضاً في الزمن ليصل الشاعر (مجازاً) إلى أقصى درجة ممكنة من الحرية والرحابة، لاحظ - هنا - أننا نقول مجازاً لنؤكد أن مشهد الحرية حضر في صورته المجازية أي أن الأفعال التي يمارسها الشاعر (مدعيا حريته) هي أفعال تمارس في الفضاء المعنوي المجرد لا في الفضاءات الحسية الملموسة، وهي أفعال جاءت تعويضاً عن نظيرتها التي يجب - تحقيقاً لشرط الحرية- أن تحدث في تلك الفضاءات نفسها .فالثابت الطبيعي البديهي أن مشهد الحرية لا يكتمل إلا بحضور الأفعال ببعديها المجازي المعنوي، والحقيقي الملموس.

إذاً مشهد الحرية هنا هو مشهد مجازي معنوي جاءت كل أفعاله موجهة للداخل الإنساني لداخل الشاعر وليست إلى خارجه، فالنقاش موجه إلى القلب، أو إلى العقل أو لنقل إلى طبقات وعي الشاعر:

وأناقشُ رعداً في قلبي
أو وعداً ينهض بي

حتى الأفعال الحسية التي لا تحقق غايتها إلا بالتفاعل والتلقي واستجابة العالم الخارجي مثل فعل الغناء لا يمكن القبول به هنا فعلاً حسياً، لأنه يأتي هنا من الطير الجارح أو من الطمي الذي كلما

تغنى تعكر له صفو الماء بما يؤكد أن الغناء يحقق غايته وتأثيره فقط على مستوى ذات الشاعر وليست على مستوى العالم الخارجي،فكأن الشاعر أراد أن يكسر عزلته بالغناء لنفسه داخل مربع آلامه:

وأغني كالطمي الطافح في
عرس النهرْ
كالطير الجارح يحمل أعزاق
الفجر.

هذا الغناء لا يحقق غاية العالم الخارجي ولا يكتمل مشهده كونه يأتي من حنجرة لا يطرب لصوتها إلا صاحبها/ المغني/ الشاعر الذي لجأ للغناء على الرغم من كونه متأكداً من أن صوته ليس جميلاً، فإنه يرى أنه أفضل من الصمت:

صوتي.
ليس جميلاً صوتي،
لكن أجمل من صمتي القابع في
ظلمات الصخبْ

والأمر ليس قاصراً على فعل الغناء فحسب، وإنما أيضاً على بقية الأفعال التي يمارسها داخل مربع الآلام:

فبنية المفارقة التي أضافت ما هو مادي ملموس ومحسوس إلى ما هو معنوي غير ملموس قلبت الحسي إلى معنوي، والحقيقي إلى مجازي مثلما هو الحال في" مربع آلامي" وفي سائر دوال القصيدة. فبنى المفارقة التي وظفها الشاعر عبر خطابه الشعري هنا في " رؤيا الفتوح" جعلت المربع ضيقاً إلى حد القيد، ومن ثمَّ فإن الأفعال التي ستمارس داخل هذا المربع هي أفعال مقيدة. فالحرية هنا تمارس في مستويات مجازية وفي فضاءات مجازية وهذا أقصى ما رسمه الشاعر لنفسه خروجاً على قيود العزلة والاغتراب التي رسمها في مشهده الشعري في "قصيدة المربع١".

وهكذا تستمر أفعال الشاعر وممارسته - مجازًا - لحريته قاصرة عليه وحده فطقوس ممارسة هذه الحرية موجهة نحو داخل الشاعر، وحسب:

هاكم صوتي سفراً لا يرحل إلا في
الممنوع
هاكم شفتي أبريقاً للشوق المغلي
بسكر هذي الغربه
هاكم.
كلماتي قنديل يحرقني
لا تقتربوا
فأنا نارٌ من ماء الحلم نَمَتْ
لهبي يمتدُ ويحرقكم
هل يرعبكم؟
أن أكسر ألوان الطيف؟
أقرأ بين شتاء الشعرِ نخيل الصيفْ
هاكم.
للأسودِ رائحة التينْ
للأخضرِ جرح جنينٍ يخرج قبل
التكوينْ



للبني عصيٌّ تضرب أيامي الطفليه
يوماً يوماً
للأبيض طعم الكافور.
لا تقتربوا
مني لا تقتربوا
لي كل غرور الكشفْ
وعناء الحرف الخارج من خاصرة الحرفْ
لي شفةٌ ألتفُ بها
في رحلة صوت الحلمه
أو في حلمة صحو النزف. (٥)

فأفعال الحرية وطقوس ممارستها لدى الشاعر تخلت عن فاعليتها المطلقة واكتفت فقط بفاعلية نسبية محدودة التأثير. فصوت الشاعر سفر لا يرحل إلا في الممنوع، وشفتاه أبريق للشوق المغلي بسكر الغربة، وكلماته قنديل لا ينير وإنما يحرق الشاعر ومن ثمَّ فإنه سيحرق كل من يقترب منه ومن هنا جاء التحذير:

لا تقتربوا
فأنا نارٌ من ماء الحلم نَمَتْ
لهبي يمتدُ ويحرقكم

فتخلي القنديل عن فعل الإنارة واكتفاؤه فقط بفعل الحرق ينفي أي تفاعل إيجابي يمكن حدوثه من العالم الخارجي مع الذات الشاعرة، مما يكرس مشهد الانعزال والغربة اللذين يحياهما الشاعر منذ مطلع ديوانه هذا (على الرغم من أن الأفعال -هنا- في هذه القصيدة قد جاءت محملة بدلالات ثورية متمردة تريد كسر إسار الانعزال المضروب عليها).

ثم عاد الشاعر ليكرر تحذيره مرةً أخرى مما يشي برغبته لا في إحراق العالم/ المربع الذي اغترب واعتزل بداخله وإنما في الحرص على نجاة هذا العالم وسلامته.

لا تتربوا
مني لا تقتربوا
لي كل غرور الكشفْ
وعناء الحرف الخارج من خاصرة الحرفْ
لي شفةٌ ألتفُ بها
في رحلة صوت الحلمه
أو في حلمة صحو النزف.

ما يؤكد ضيق المربعات/ العوالم التي يشير إليها الشاعر في قصائده (على الرغم مما يحمله دال المربع بصريا من رحابة وسعة)، ويؤكد نسبية تأثير أفعاله وطقوسه المدعية ممارسته حريته هو أسئلته الشاكية الباكية في قصيدته"المربع ٤" (٦)

لماذا تؤلمني؟
و لماذا صمتك في الصحراءِ يقيدني؟

ثم توسلاته في القصيدة نفسها:

اتركني.
أطلق كفي من أضراسك
أطلقني.

فهذه الأسئلة، وتلك التوسلات



جاءت لتؤكد نسبية تأثيره، بل ومحدودية ذلك التأثير في العالم الخارجي، بعد الدوال الثورية الحادة التي جاءت في مستهل القصيدة:

لاتخمدُ نيراني
فأنا جمرٌ
كالضلع الخارج من أضلع آدمْ
كالغسق العارمْ
كالهتكِ أنا
كالفتكِ.

ويستمر المربع في التخلي عن رحابته والإصرار على التضييق على الذات الشاعرة.. وعلى الرغم من هذا التضييق تصر هذه الذات على الفكاك منه ولكن ليس بممارسة أفعال ثورية حادة هذه المرة إنما عبر إطلاق عنان الحواس لتخلق لنفسها أجواءً من الهدوء والصفاء والمرح:

أسمع زقزقة العشاقِ المنسكبين على عتباتِ
الطقسِ
أشتم غبار الطين الجواني الناتجِ
من عري النفس
يلوح لي
ويحدق مثل الصحراءِ الوحشيه بي
فاحرِّض فيَّ الفيروزي الواقف بين
دمي كالمهرةِ
والوله العاصف منخطفٌ
بالرعشِ ومرتجفٌ
هل أعني شيئاً أن ما اصطدتُ ثمار
الشمس!
وجررتُ الكوكب بعد الكوكب يرقص
في حفلةِ
عرسي؟ (٧)

هنا تأتي الأفعال الهادئة المدثرة بالحلم والصفاء والنزعة الإنسانية الراقيةَ الحالمة لتواجه أفعالاً عنيفة في هذه القصيدة التي عنونها الشاعر بـ "المربع٥".

ويح والتحديق المتوحش الموجه من قبل المربع المحيط بالذات الشاعرة تقابله الذات الشاعرة بأفعال حالمة هادئة تتوخى الصفح والسماح عن تلك الأفعال، وتخلق جواً من الرحابة يعادل به الشاعر أجواء الحنق التي تخلقها الذوات المحيطة:

أسمع زقزقة العشاقِ
المنسكبين على عتباتِ الطقسِ
......
......
......
أحرضُ فيَّ الفيروزي الواقف بين دمي كالمهرةِ
والوله العاصف منخطفٌ
بالرعشِ ومرتجفٌ

فالتحريض والعصف يحملان هنا دلالات منزاحة تبتعد بهما عن التمرد والعصف نهائياً إلى دلالات التسامح الحالمة التي يتوخى بها الشاعر خلق أجواء مجازية/ خيالية/ معنوية من الرحابة والسعة تواجه الضيق والحنق الحقيقيين اللذين ملآ أجواء المربع.



وهكذا يستمر الشاعر في إصراره على معادلة ضيق المربع تدريجياً بدوال من شأنها أن تبدد أجواء الألم والضيق و الغربة والانعزال التي بلغت ذروتها في "المربعات ١ و٢ و٣ و٤، ثم تراجعت إلى حدٍ ما في "المربع "٥، ثمَّ تراجعت كثيراً في المربعات٦ و٧ و ٨ لكنها سرعان ما تعود أشدَّ وطئاً وكثافةً في المربعات من التاسع إلى الخامس عشر.

الهوامش

(١) ديوان رؤيا الفتوح، دار الغد- البحرين، و دار العلوم للطباعة والنشر- الرياض، السعودية ط ١ ١٩٨٣ .

(٢) الديوان السابق نفسه.ص ٩

(٣) هذا فاطمة ناعوت " العمارة والشعر.

(٤) قصيدة " المربع٢ " ديوان رؤيا الفتوح ص ,١٢

(٥) قصيدة " المربع ٣" الديوان نفسه ص ١٩: , ٢٠

(٦) قصيدة " المربع ٤" الديوان نفسه ص٢٦ :, ٢٧

(٧) قصيدة " المربع ٥ " الديوان نفسه ص,٣٠



أنماط سلوكية ومرايا اجتماعية في رواية "رجل تكتبه الشمس"

بقلم: عادل بهبهاني
(الكويت)

■ خولة القزويني ترصد مكامن الخلل عبر اختبائها وراء شخصيات وأبطال الرواية.

الكاتبة خولة القزويني صاحبة قلم نادر في عالم الرواية والقصة الهادفة لترسيخ القيم والثقافة الأصيلة فقد أثرت الأدب العربي بأربعة عشر مؤلفاً قيماً، وبعض مؤلفاتها طبع ست مرات.

ورواية "رجل تكتبه الشمس" للكاتبة خولة القزويني تقع في ٥٣٠ صفحة من القطع المتوسط مقسمة إلى ٤٥ فصل، تدور فيها أحداث شيقة في عدة دول من العالم بين أبطالها التسعة (ثريا، فداء، علياء، هند، جميلة، عماد، فؤاد، هاشم، الشيخ/ عز الدين)، وتتطرق لعدة مواضيع اجتماعية معاصرة وتعالجها بموضوعية صادقة، ولو جاز لنا إعطاء وصف جامع للمعاني والقيم التي تحملها الرواية لقلنا إنها بمثابة "دستور" للعلاقات الاجتماعية لجميع أفراد المجتمع المسلم.

لقد عمدت الكاتبة إلى جعل أبطال الرواية يعبرون عن أنماط سلوكية واقعية موجودة في يوميات مجتمعاتنا، وسعت بطريقة حاذقة إلى معالجة مكامن الخلل عبر اختفائها خلف شخصيات الرواية، ومن جملة هذه المواضيع: "هوس عمليات التجميل والرشاقة لدى النساء"، "الزواج من المرأة الأجنبية"، "الزواج غير المتكافئ"، "الزواج من امرأة غير صالحة"، "معاناة المرأة المطلقة"، "حقوق الإنسان في الإسلام ومقارنته بالقانون الفرنسي"، "الإرهاب الدخيل على الإسلام"، "الانهزام الحضاري للمسلمين وأسبابه"، "منع الحجاب في فرنسا"، "جهاد المرأة الاجتماعي"، "الحوار مع الغرب"، "العشق الحقيقي عند الإنسان"، "الدعاء والتشفع بالأولياء"، "السعادة في إتباع الفطرة" "معاناة المبدعين"... وغيرها.

هوس عمليات التجميل

في موضوع "هوس عمليات التجميل لدى النساء" تورد الكاتبة أحاديث نسوة من الطبقة المخملية في صالون السيدة هند (أم فؤاد) تبين كيف استحوذت هذه الموضة عليهن:

" انبرت إحداهن تتحدث عن أخبار صديقة لهن:

– هل تصدقن أن (ميادة) سافرت إلى بيروت وأجرت عملية شفط دهون ثم عادت كما لو كانت صبية في العشرين؟ انتبهت الحاضرات وأصغين يطلبن المزيد، وواصلت المتحدثة:

– **وتقول إنها ستجري عملية شد لبشرتها في السنة القادمة.**

امتعضت (هند):

– **كل هذه المخاطرة من أجل عيون الأزواج الفارغة.**

قهقهت إحداهن وهي تشعل سيجارتها:

– **لماذا لا نصارح أنفسنا، أننا نفعل ذلك لأجلنا نحن، لذاتنا، لرغبتنا.**

وتردف (سوسن):

– **وماذا نفعل إذا كانت صلاحية الجمال محدودة، نحمد الله أن ظهرت في عصرنا الحاضر عمليات التجميل هذه، طالما نملك المال والقدرة فلِمَ لا نجريها"[1].**

وتضرب الكاتبة مثالاً حياً لامرأة أصيبت بهوس التجميل وهي "هند" التي ظنت أن برودة مشاعر زوجها "هاشم" سببها كبر سنها، فتقرر السفر لأوروبا لإجراء عملية تجميل تنتهي نهاية أليمة.

---

١ فصل " أميرة الألوان " صفحة ٤٩

الحب المستحيل
والزواج غير المتكافئ

الكاتبة تطرقت بإسهاب لقضية "الحب" الموهوم لدى الفتيات، والذي وقعت فيه "علياء" عندما أقنعت نفسها بـ "هاشم" صاحب الشركة التي تعمل فيها، رغم أنه رجل متزوج وفي عمر أبيها، فتفننت في جذبه إليها لكنه لم يكن يلتفت إليها ولم يعجب بها وصدها مراراً، ما جعلها تعيش في دوامة نفسية اكتشفتها والدتها "ثريا"، هذه الأم الحاذقة العصامية التي تطلقت من أبيها "شاهين" منذ كان أطفالها صغارا وتفرغت لتربيتهم بكل إخلاص، وهنا "صممت ثريا على إنقاذ ابنتها من هذه الهاوية السحيقة التي تردت فيها إلى أسوأ حال، ولم تجد غير "الزواج" مخرجاً لهذا الاحتقان.. الزواج هو الدواء الشافي لداء ابنتها المستعصي، سترغم علياء على الزواج من رجل آخر يستطيع امتصاص هذه المشاعر الفائرة، الأمر لا يحتمل التأجيل.."٢,

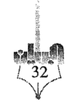
"لا بد أن تقنع ابنتها أن زواجها هو المنفذ من هذا الاحتقان حتماً ستثور وستتخذ موقفاً متصلباً إزاء هذا الأسلوب بل وتعتبره إهانة لشخصيتها المستقلة، إنها تعرف علياء ونفسها المرهفة، لكنها مصممة وبكل إصرار حتى لا تدفع ثمن زواج غير متكافىء. تصحو بعد سكرة الحب على واقع مرير، ورجل قد مزّق ثوبه المتسربل فيه بكل زيف ليظهر في باطن أجوف.. وهنا تحدث المفارقات، المشاكسات اليومية التي تصرف العمر والطاقة في عذابات ليس لها انفراج إلا الانفصال"٣,

حقوق الإنسان في الإسلام

وعندما يصل قارئ الرواية إلى الفصول التي تتحدث عن "حقوق الإنسان في الإسلام" ومقارنتها بـ "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان" يكتشف عمق اطلاع المؤلفة وصفاء فكرها وكأنها متخصصة في هذا الحقل، فتقول على لسان "جميلة" – المرأة الفرنسية كان اسمها جانيت ثم غيرته إلى جميلة بعدما أسلمت وتزوجت فؤاد– مخاطبة "الشيخ/ عز الدين" بعدما أهداها "رسالة الحقوق" للإمام زين العابدين (عليه السلام): "إن الوثيقة التي أقرها "الملك جون" تحت إكراه النبلاء الإنجليز عام ١٢١٥م والتي اعتبرت فيما بعد ضماناً أساسياً للحقوق وانتهاء بما يسمى بـ "الإعلان العالمي للحقوق الإنسان" عام ١٩٤٨ ما هي

---

٢ فصل " الحب المستحيل " صفحة ١٥٢
٣ فصل " الحب المستحيل " صفحة ١٥٦



إلا شعارات خرقاء ضالة مضلة فارغة من أي محتوى هادف. إنها مجرد حبر على ورق، وأينما التفت في العالم، وعلى الأخص في مجتمعنا الأوروبي تجد حالة الاضطهاد والانتهاك لأبسط حقوق الإنسان. العالم تحوّل إلى غابة ينقضّ فيها القوي على الضعيف بشراسة، تهان كرامة الإنسان وأولها هنا في فرنسا منعت الطالبات المحجبات المسلمات من الدخول إلى المدارس إلا إذا خلعن حجابهن، وأظن أن الحرية تقتضي أن يحترم دين الإنسان ومعتقداته مهما كانت جذوره وانتماءاته. فلسطين شاهد على التناقض والمزاعم الدولية التي تنادي بحقوق الإنسان وهو في هذه البقعة يُهان ويُقتل ويُشرد"٤.

جانييت وفؤاد

وقد يتساءل القارئ عن الهدف الذي كانت تتوخاه المؤلفة من وراء قصة "جميلة" مع زوجها "فؤاد" حيث كانت حياتهم تعصف بها المشاكل رغم أنها كانت امرأة صالحة بكل المقاييس، وكان هو يقدر مواقفها وتفانيها من أجل إسعاده، فما هو المغزى؟ واضح أن الكاتبة كانت تركز على أن الزواج المتين والناجح يلزمه أن يكون موثقاً بـ "الحب" بين الزوجين، إذ يبدو أن الشاب "فؤاد" الذي كان يدرس في فرنسا تزوج دون علم أهله "جميلة" تحت وطأة الحاجة لامرأة، ولم يدقق في اختياره أهي ملائمة له ولطبيعته ومزاجه أم لا، أما "جميلة" التي صدمت من مواقف فؤاد وهجره لها عدة مرات دون أسباب فقد قررت أن "تظل في حياد ترعى حقوقه الزوجية من منطلق الواجب الرتيب، أما ذلك الهيام والخضوع والتسليم المطلق فهي مشاعر ولت بعد أن عرضها إلى المهانة ولن تسمح له ثانية أن يغامر بقلبها تبعاً لمزاجيته وهواه، فقد عاشت معه ردحاً من الزمن تبذل كل وسعها في إسعاده وتهوين المصاعب عليه لكنه أخذ في الفترة الأخيرة يجنح إلى الكذب والمراوغة حتى تأكدت أن وشائج الروح والعقل أمران لا يستسيغهما عقله، بل يأتيها دوماً مدفوعاً برغبة تضطرم في أعصابه"٥.

إلا أن الأقدار شاءت أن تحمل "جميلة" فيسر فؤاد لذلك، ويكتب عمر جديد للعلاقة الزوجية لكنه لبضع سنوات حدثت بعده كارثة مفجعة أدت إلى انفصالهما.

المرأة العصامية

أما في ما يخص المرأة "المطلقة"

---

٤ فصل " الجذور " صفحة ١٧٦

٥ فصل " رسالة الحقوق " صفحة ٢٦٨



فقد وقفت المؤلفة منها موقف المساند الذي يزرع الأمل والتفاؤل ويفتح لها أفقاً جديداً يمكن أن يجعلها فرداً نافعاً ومؤثراً في المجتمع من خلال تربية أبنائها تربية صالحة، فالسيدة "ثريا" في الرواية كانت نموذج للمرأة "المطلقة" العصامية التي عملت بحزم حنون على زرع قيم الشهامة والاستقامة والعزة في نفوس أبنائها (عماد، علياء، فداء) منذ صغرهم، منذ أن تطلقت من والدهم "شاهين" بعدما اكتشفت خبث باطنه، فقد تزوجها طمعاً وها هو يسعى للزواج من أخرى لنفس السبب، فكافحت بعرقها ودمها لنجاحهم في الحياة، بل إنها صدت بقوة الرجال الذين يحومون حول بيتها في مطمع دفين تحت أعذار شتى، كانت تحدث نفسها: "تصلّبي يا ثريا، لن تستطع الأيام أن تسلبك رجاحة عقلك لتنغمري في التيه والضياع، مازلت تلك السيدة النبيلة، الكريمة ذات الإحساس الرائع، لا تدعي هؤلاء الرجال يستغلون ضعفك وعزتك، لا تحترمي رجلاً يقتحم وحدة امرأة". ٦

جهاد المرأة الاجتماعي

على أن المؤلفة رمت ببصرها إلى ما هو أبعد من ذلك، حين رسمت للمرأة المسلمة دوراً أكبر من كونها في خدمة الأسرة فقط، بل امرأة تقف مع الرجل على قدم المساواة في الدفاع عن دينها وقيمها السماوية، فها هي "جميلة" تجري الدراسات وتحاضر في المركز الثقافي الإسلامي في باريس وتطرح "قضية حقوق الإنسان في الإسلام" وتفند مزاعم الثقافة الحديثة التي خلقت شرخاً كبيراً بين النظرية والتطبيق، وتدافع عن حق المرأة الفرنسية في ارتداء الحجاب، وتدعو إلى تنوير الرأي الغربي بسماحة الإسلام وفكره وقيمه، فتقول: "تعرفون أن الغرب كان منذ مدة ضحية لصراعات أيديولوجية بين الدين والدولة وشهدت أوروبا عامة وفرنسا خاصة صراعاً عنيفاً بين سلطتين هما السلطة الدينية المتمثلة بالكنيسة والسلطة المتحررة المتمثلة بالعلمانية، والعلمانية هي التي حررت فرنسا من ضغوط كثيرة ولهذا يخشى الفرنسيون أي شيء له علاقة بالدين ويفترضونه نوعاً من التخلف والتقهقر، يضاف إلى ذلك عامل الجهل بالإسلام. فالغرب لا يعرف شيئاً عن الإسلام إلا ما تقدمه وسائل الإعلام ونعرف ما

---

٦ فصل " بلا رجل " صفحة ٢٥٤



تعرضه الفضائيات من إرهاب وقتل وتخويف وتضليل وما إلى ذلك، يحدث هذا في غياب سياسة إعلامية رشيدة تساعد الناس على فهم الثقافات علاوة على أننا نحن المسلمين مقصرون في التعريف بديننا فكراً وسلوكاً، إذ ينبغي للمسلم الذي يعيش في الغرب من سنوات ألا ينكمش أو ينعزل، بل يجب عليه أن يخالط المجتمع الذي يعيش فيه وأن يتعرف إليه ويعرفه بنفسه، هذه إحدى ملابسات رفض الحجاب ولعلّ هناك ثمة تحضيرات كانت لها اليد الطولى في تسريب هذه الفكرة. فمنذ فترة كثر الحديث عن قضية الحجاب وبدأ التحضير بما يعرف في علم النفس بإدخال القضية حيز الشعور، إذ أصبح شعور المواطن الفرنسي مسكوناً بهذا الأمر، وكانت التفاسير الأولى التي قدمت له عن الحجاب بأنه شعار نضالي وهو بالتالي يدرج في إطار ما يُسمى بالتطرف والإرهاب، وقيل أن المسلمين بصدد اكتساح فرنسا واجتثاث أثرها والقضاء على هويتها وما إلى ذلك في ما يمكن أن تطلق عليه حملات تخويفية"٧.

بعد المحاضرة استنكرت صحفية فرنسية أمر الحجاب، فردت عليها "جميلة" بطريقة حضارية: "ثقافتنا الإسلامية ترى في الحجاب ما لا تراه الثقافات الأخرى، فنظرتنا إلى الجمال تختلف عن نظرتكم إليه، فالفكر المادي لا يرى في الجمال إلا إبراز مفاتن الجسد، في حين لدينا آية في القرآن الكريم تبين لنا جميع أبعاد اللباس "يا بني آدم قد أنزلنا عليكم لباساً يواري سوآتكم وريشاً ولباس التقوى ذلك خير". وأول هذه الأبعاد هو البعد الوظيفي إذ يقي اللباس الجسم من البرد والحر، ثانياً البعد الجمالي وريش؟ بمعنى الجمال، ثالثاً وهو الأهم بُعد التقوى، فالمرأة المسلمة ترتدي الحجاب طاعة لله عز وجل"٨.

ولم تكتف "جميلة" بالطرح الفكري للدفاع عن حقوق المسلمات بل دعت إلى سلوك "السبل القانونية لأننا في بلد قانون وبموجب القانون يمكننا كمواطنين أن نؤدي واجباتنا ونحصل على حقوقنا ومن جملة هذه الواجبات الاشتراك في الانتخابات للمساهمة في توجيه قرار البرلمان"٩، كما دعت

---

٧ فصل " قرار منع الحجاب " صفحة ٣٢٦

٨ فصل " قرار منع الحجاب " صفحة ٣٢٧

٩ فصل " قرار منع الحجاب " صفحة ٣٢٨

إلى "الحوار الثقافي الحضاري مع الأديان الأخرى.. فالأديان الأخرى والغرب لا تعرف ثقافتنا"١٠,

فداء نموذج امرأة مجاهدة

وعلى نفس الصعيد ترسم المؤلفة صورة مشرقة لفتاة صالحة أخرى وهي "فداء" التي خططت منذ صغرها على أن تصبح كاتبة وتوظف قلمها كسلاح في مواجهة الظلم والفساد والانحراف، وكان لها ما أرادت، حيث نجحت في اجتذاب الناس لتحقيقاتها الصحفية ومقالاتها التي كانت تحررها باسم مستعار "شمس الحقيقة" قبل أن تبدأ في كتابة الرواية،، لكنها ما برحت تواجه المشاكل والضغوط والتهديدات من البؤر الفاسدة التي كانت تسلط ضوءها عليهم، وتعرضت للتقييد والإقالة من عدة صحف بسبب جبن أصحابها من نشر الحقائق، والمزعج في الأمر هو "عندما غيّب أصحاب القلم الحقيقة بصراعاتهم الذاتية ورهنوا مطامحهم من أجل أصنام المادة والشهرة والمجد، ذوبوا الحقيقة في بوتقة ألوان وتركوا الناس في ضلال الشبهات يتخبطون شرقاً وغرباً"١١,

ولأن "فداء" كانت وحيدة بلا أخ أو أب أو سند في الميدان فإنها لجأت إلى "فؤاد" الذي تزوجها سراً، وذات يوم جاءها تهديد بالفاكس:

"قرأته بانقباض

صاح فؤاد:

– ما بكِ؟ ماذا كتب في هذا الفاكس؟

وضعته أمامه مغتاظة:

– اقرأ

– الكاتبة الصحافية فداء.. احذري الخوض في هذه القضية وإلا فسيكون مصيرك القتل.

التفت إليها محدقاً بقلق:

أية قضية يقصدون؟

قالت:

– منذ فترة كنت أكتب سلسلة مقالات تتناول الإرهاب والمجازر الجماعية التي تسفك الدماء باسم الإسلام، وقد كنت أقدم معلومات ووثائق تثبت أن هؤلاء الفتية المفخخين ما هم إلا أدوات سهلة رخيصة تعرضت لتنويم مغناطيسي وغسيل دماغ من قبل الرؤوس الكبيرة التي حتماً وراءها مافيا يهودية وسمسرة تحاك في العتمة، كنت أنبه الشباب الصغار الذين يظنون أنه هذا هو ثمن الجنة وفي الواقع تكون قياداتهم قد قبضت قبلهم شيكات ضخمة موقعة بدم الأبرياء.

---

١٠ فصل " قرار منع الحجاب " صفحة ٣٢٩

١١ فصل " أزمة فرسان " صفحة ٥١٨



لكن "فداء" التي ورثت الصلابة من والدتها كانت تعزي نفسها بالقول: "قد تغرب الشمس عن هذا الشاطئ لفترة ثم تشرق على شاطئ آخر، لا يمكنك أن تحجب ضوء الشمس بإصبع.. حتى أن أمي اتصلت اليوم من مدينة مشهد المقدسة لزيارة الإمام الرضا (ع) تقول أنها دعت لي كثيراً وبخشوع كي لا تنطفئ شمسي حينما شهدت معي في الآونة الأخيرة فصول الحرب النفسية التي أواجهها لوحدي وأنا شابة عزلاء لا أملك السند والناصر أحمل في داخلي إيماناً وقوة كالإعصار وروحاً خلاّقة، وعقلاً مبدعاً، تخشى أن أستريح إثر هذه المواجهات وأستسلم مذعنة لقدر الخانعين والجبناء"١٢.

وإذا كانت المؤلفة قد جعلت في روايتها "عندما يفكر الرجل" البطل الشهيد رجل اسمه "محمد"، فإنها في روايتها هذه "رجل تكتبه الشمس" قد عكست الدور وجعلت شرف الشهادة لامرأة وهي "فداء"، في إشارة تؤكد قناعتها بأن الدفاع عن الحقيقة والتضحية من أجلها واجب على الرجل والمرأة على قدم المساواة، وإن اختلفت أساليب كل منهما عن الآخر بحسب تكوينه الفسيولوجي.

الزواج من امرأة غير صالحة

على صعيد آخر تغوص الكاتبة في أعماق رجل ضعيف النفس استولى الطمع وحب الدنيا على قلبه، وهو "عماد" الذي يقع في فخ امرأة مشبوهة الأصل سيئة المنبت، اصطادته أثناء رحلة عمل له في اسطنبول، "هذه المرأة الطاغية استحوذت على مشاعر الشاب واستأثرت بعاطفته وفكره بحكم خبرتها وفنونها الأنثوية، ثم احتالت بلباقة ودهاء كي تقنعه بالزواج منها ففعل تحت سطوة الرغبة، لم يعد يحسب حساباً لماضيها الغامض وحاضرها المجهول وإنها امرأة سيئة السمعة لا يعرف من جذور نشأتها أثراً يمكنه من رسم الحاضر معها بوضوح، فقد صرعه جمالها الساحق، وفتنتها الثائرة"١٣.

وقد لاحظت أم عماد "ثريا" تغيراً واضحاً في سلوك ابنها الأمر الذي جعلها في حالة خصام شديد معه، محذرة إياه: "فهمت من طباعك القاسية وثوبك الجديد أنها امرأة سيئة قلبت موازينك وحولتك إلى إنسان مشتت، ضائع، غضوب"١٤.

وكان الأمر أسوأ مما توقعت أمه، فزوجته أخذت تشجعه على الخطيئة حتى أدمن "القمار" ووقع

---

١٢ فصل " لاءاتك تنعش قلبي " صفحة ٣٧٥

١٣ فصل " المرأة الغامضة " صفحة ٢٧٣

١٤ فصل " المرأة الغامضة " صفحة ٢٧٧



بأسر شلة فاسدة، ولما توالت خساراته قرر تعويضها باختلاس مبلغ كبير من الشركة التي كان يعمل فيها، لم يخسر هذا المبلغ أيضاً فحسب، بل خسر عزة نفسه وبدأ يتلظى من سوء ما فعل، وأخيرا قبض عليه وألقي بالسجن، لكن هنا هبت أمه "ثريا" تقاتل بضراوة الفرسان لتخلص ابنها وفلذة كبدها.

رجل تكتبه الشمس.. من جديد!

على أن محور الرواية هو "الرجل" الذي كتبته "الشمس"، فالرجل هو "فؤاد" الشاب الفنان المرهف الحس الذي كتبته الشمس "فداء" وساهمت في تشكيله من جديد، فهو لم يجد التربية السليمة ولا البيئة الملائمة لنمو قابلياته الفطرية الطيبة، فقد عاش مترفا وتزوج ٣ مرات وانفصل بسبب طبيعته ومزاجه المتقلب الذي أوقعه وأوقع من حوله في الكثير من الآلام، لقد كان يبحث عن "الحب" "الحنان" "السكن" كان عاشقاً بالفطرة لكنه أضاع البوصلة، فظن أن مبتغاه في المتع المادية، غير أنه انتبه أخيراً وبدأ يثوب إلى رشده، وكان لـ "فداء" ـ التي تزوجها سراً مع وجود امرأتين على ذمته ـ دوراً كبيراً في هذا التحول، فحبه لها، و"حبها المكتوم" له (!)، دفعاه للعودة إلى الفطرة السليمة.

تخاطبه في إحدى رسائلها: "جربت كل صنوف اللذة والمتعة، المال، الجاه، النفوذ والسلطان، ومعشوقك الحقيقي مغيّب عن دائرة حلمك.. معشوقك مكتوب على صفحات قلبك.. لِمَ سرت في درب الشوك مثقلاً بخيالاتك الوهم، فكل ملذات الحياة نواقص، كلّما تصل إلى هدفك يظل في داخلك توقد ملتهب لا يخمد بل يزداد ويشتد إلى حد الاضطراب"١٥.

وتسترسل: "أعرفت السر يا فؤاد؟! كنت مسرورة لهذه التحولات الجذرية في كيانك وأحسبها يقظة من نوم الغفلة، توجهت الآن بكل جوارحك إلى محبوب لا يزول، ومعشوق لا نقص فيه ولا عيب، وقدرة لا تعجز عن شيء، وحياة لها طعم ونكهة ولذة لم تشعرها من قبل. ذقت الآن رحيقاً لم تعرف له مذاقاً من قبل، هذه هي فطرة الله التي فطر الناس عليها، نور الفطرة مغروس كمصباح في قلوب كل البشر.. لكن هذا المصباح يبقى معتماً بسبب الذنوب، الشهوات، المعاصي، حب الدنيا والتهالك

---

١٥ فصل " لاءاتك تنعش قلبي " صفحة ٣٧١

عليهـا، بعـضـهم أدرك متـأخـراً وبعضهم ترك مصباحه منطفئاً، صم أذنيه عن سماع الحقيقة وكأن بهما وقراً، والبعض تدارك أمره عندما صفعته الدنيا صفعات وتغربل بالشدائد لينفض عن هذا المصباح الغبار فيضيء من جديد ويقرر العودة إلى ذاته النقية، الآن تعرف معنى الحرية الحقيقية فمنذ زمن كنت أسيراً لملذاتك"١٦.

من هنا نفهم المغزى الذي أرادته المؤلفة من تصوير حالة "فؤاد" الذي صبت عليه المصائب والابتلاءات، فكانت باب رحمة له من الله تعالى رغم أنها ظاهرياً فيها العذاب والآلام، فهذه الابتلاءات هي التي حررت فؤاد من أسر الشهوات وأعادته إلى الفطرة، إلى الدرب السليم والسعادة الحقيقية.

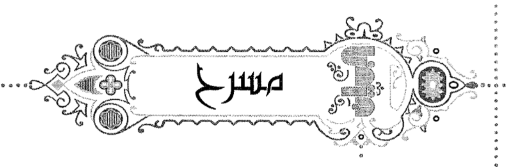
"الخاتمة"

يمكن القول إن رواية "رجل تكتبه الشمس" تعتبر خطوة هامة في مسار المؤلفة سواء من حيث الأداء أو المضمون، لكن يبقى رونق الرواية وجمالها في ما تحمله من معاني راقية للغاية، هذه المعاني التي ضمنتها الكاتبة في حركة أشخاص الرواية بكل حرية، ودون تزيين أو توجيه جمالي، وربما هنا تقع الإشكالية، فالوصول إلى هذه المضامين قد يكون عصياً على شريحة كبيرة من القراء ذو المستوى الناشئ أو لنقل القراء الشباب ومن يتمتع بمستوى ثقافي عادي، لأن المؤلفة هذه المرة توغلت بشكل أعمق في رصد الأحاديث الداخلية في نفوس الأبطال، واستخدمت لغة ذات مستوى عال في الرمزية والتصوير والحركة والفكرة، أي استخدمت حروف وكلمات وتشبيهات مختلفة عن التي استخدمتها في جميع مؤلفاتها السابقة.

---

١٦ فصل " لاءاتك تنعش قلبي " صفحة ٣٧٢





المتفرج وتكسير الإيهام في مسرح سعد الله ونوس

بقلم: د.إدريس الذهبي
(المغرب)

تقنيات المسرح عند سعد الله ونوس:

إن ما يميز سعد الله ونوس كمنظر وممارس مسرحي عن توفيق الحكيم و يوسف إدريس، هو كونه لم يصدر تنظيراته المسرحية قبل إبداعه المسرحي، بل نجده قد كتب مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" عام ,١٩٦٧ أي بعد الهزيمة مباشرة، وننتظر حتى عام ١٩٧٠ ليصدر آراءه المسرحية في البيانات" ... ولسوف نجد في بياناته (...) قدراً كبيراً من آرائه التي تتيح لنا أن نفهم كيف وعى المسرح،طبيعة وأثراً؛ وكيف وظف هذا الوعي".

إن ونوس كمبدع مسرحي، عايش الهزيمة، وأصبح يحمل هماً فكرياً وثقافياً، إذ لم يستسلم للتيار العبثي أو اللامسؤولية في أعماله واللامبالاة في مكنونه، بل أضحى المسرحي الثائر الباحث عن مسرح أصيل، يأخذ الواقع بكل تجلياته ليعكسها على مستوى جمالي. فهو واع بأهدافه وتطلعاته التي سخر لها المسرح كقناة توصيلية. ويبدو أن مفهوم التسييس أو السياسة في المسرح عند ونوس

الأثر التغريبي انتقل إلى ما هو جمالي، من لدن برشت لدحر خطر الاستلاب في العلاقات الإنسانية داخل المجتمع المشيأ.

غامض، وسيتفادى الالتباس والغموض الذي قد يطرحه هذا المفهوم بالاعتماد على تصريح "ونوس" نفسه بقوله "هو حوار بين مساحتين" الأولى هي العرض المسرحي الذي يقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس بنية كل ظواهر الواقع ومشكلاته" ، فونوس إذن يسمي الحوار الذي يدور بين الصالة والمنصة أو بين المتفرج والممثل

تسييساً، ومن هنا نفهم كيف أن سعد الله ونوس صاغ مسرحياته بعد هزيمة حزيران، وفق القالب الأرسطي، وكيف سخر تقنيات جديدة في إطار حمل المتفرج على المناقشة والجدل معتبراً أن "جوهر المسرح هو لقاء..." .

فما هي وسائل تحقيق المسرح عند ونوس ؟

-وسائل تحقيق المسرح عند سعد الله ونوس:

التغريب عند سعد الله ونوس:

إن أهم مصطلح اشتهر عند بريشت هو بالألمانية Verfremdung والواقع أن هذه الكلمة - التي تلاك في محيط مسارحنا العربية بفهم وبلا فهم - تتضمن معظم المكونات الأساسية للمسرح الملحمي. وقد ترجم هذا المصطلح إلى اللغة الإنجليزية بـ Alienation أو كما هو معمم بين نقاد الدراما في أمريكا بـ Estrangement وفي غالب الأحيان يختصرونه بهذه العبارة V.effect أي التأثير عن V وهو الحرف الأول من الكلمة الألمانية، أما نفس المصطلح فيعرف في اللغة الفرنسية بـ Distantiation وهو أقرب في دلالته إلى الأصل من المقابل الإنجليزي. أما في لغة الضاد فقد درج الدارسون على ترجمته بـ "التغريب" أو "الإغراب" أو "الإبعاد" في القليل النادر. ولا شك أن الكلمة الأولى لائقة وشيوع تداولها سيؤصلها ويحدد طبيعة مفهومها.

وقد قام مسرح بريشت "الثوري على أساس تصور التغريب، أو الأثر التغريبي، وهو التصور الذي يلتقي كثيراً بمفهوم الاستيلاب Entfremdung كما وظف من لدن هيجل وماركس، لكن الأثر التغريبي انتقل إلى ما هو جمالي، من لدن برشت لدحر خطر الاستلاب في العلاقات الإنسانية داخل المجتمع المشيأ. تشكل طرائق التغريب، في الغالب دحراً ثورياً لسلبية التي يتم بواسطتها توجيه المتفرج بطريقة ماكرة لاستهلاك الوهم المخدر"، ويعد أيضاً "التغريب والتأرخة والدياليكتيك هي الأعمدة الثلاثة التي ينهض عليها مسرح بريشت بل ونظريته عن المسرح" .



وعليه، يرتبط تنظير سعد الله ونوس في بياناته "بآثار غريبة بريختية، وذلك في مجال استخدامه لبعض التقنيات المسرحية التي وظفها هذا الأخير في مسرحه "الملحمي" مثل تكسير الجدار الرابع، حيث أراد من خلال هذا العمل تحقيق ما هدف إليه "وإذا كان التغريب verfremdung هو تحويل المألوف إلى شيء غريب، يحرك الذهن ويفجر السؤال، فإنه لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية " وسيلة توظف لتحقيق أهداف ثقافية أو سياسية إيديولوجية. وقد مال سعد الله ونوس إلى هذه التقنيات ليصدع الوضع القائم والسكوني على الساحة العربية، للدفع بها نحو آفاق أخرى حيث الديناميكية والحركة. ومن ثم ركز سعد الله ونوس على الجمهور كطرف ثان في ميدان المسرح، والذي يعتبر مُرسلاً إليه، وتساءل عن الوسائل الفعالة التي تساعده على جعل المتفرج يعي الرسالة المسرحية، ويعمل على تطبيقها فعلاً. وفي هذا الصدد يقوم عمل ونوس على تحديد نوعية الجمهور، من جوانب مختلفة: طبقية وفكرية. والمشاكل التي يعاني منها، أن ونوس فنان مسرحي واع بجدية وفعالية أداته، لذا يرى أن الجمهور هو المدخل الأساسي الصحيح للحديث عن المسرح، وفي مسار هذا يحدد هوية الجمهور الذي يتوجه إليها العرض، وهذا يعني تحديد هوية الجمهور الطبقية وصيرورته الاجتماعية، والثقافية، ومكوناته وهمومه وقضايا حياته. إن ونوس

يقوم سعد الله ونوس بتحريض المتفرج، ويعطي نماذج من هذه المشاركة الفعالة من خلال أعماله الإبداعية، التي جاءت بعد الهزيمة كـ "حفلة" سمر من أجل حزيران"، و" الفيل يا ملك الزمان" و" مغامرة رأس المملوك.

يحدد بعض الشروط التي يجب توفرها في المجتمع ليكون قطبانه في الإبداع المسرحي عموماً، بحيث يمكن أن يحاور ويناقش ويكسر صمته بالتدخل في العرض بادياً بوجهة نظره، ومن ثم يساهم في الحائط الرابع الوهمي الذي يفصل الجمهور عن الممثلين. هذا ويربط ونوس فعالية الجمهور بثلاثة شروط: "أولاً أن يعي أهميته بوصفه طرفاً أساسياً في العرض ... وثانياً أن ينهي سلبيته، لأن ما يدور أمامه يستهدفه، ومن ثم لابد له من موقف، وثانياً أن يشعر بمسؤوليته وبأن موقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام، ومن أية مسرحية بخاصة، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً، وعلى وطنه أيضا"، وفي هذا يقوم سعد الله ونوس بتحريض المتفرج، ويعطي نماذج من هذه المشاركة الفعالة من خلال أعماله الإبداعية، التي جاءت بعد الهزيمة كـ "حفلة" سمر من أجل حزيران"،



لا يمنع أن الحوار عند ونوس فيه العيوب، ولكنها قليلة، فمثلا لجوؤه إلى الخطابة حيث تلتبس الأمور لديه فتصبح الارتجالية التي ينشدها خطابية، وبون شاسع بين الاتجاهين. كذلك من العيوب أنه قد يلجأ الحوار إلى التجريد،فيفقد بذلك أرضية الاشتراك مع المتلقي، وهذا ما يعيب المسرحية بعيب خطير في بنائها فيؤدي إلى تفكك العرض وافتقاد التماسك لهذه التجريدية التي يضعها فجأة في طريق التطور الدرامي.

و" الفيل يا ملك الزمان" و" مغامرة رأس المملوك " إن هذه المعطيات تمد الفنان المسرحي بلا شك بإمكانية تأطير عمله، ثم تصريفه لأجل جمهور يفهمه تمام الفهم سواء في حياته اليومية ومشاكل عيشه، أو في مخزونه الثقافي وتطلعاته، ينتقل إلى الرسالة التي تعتبر الوسيلة التواصلية بينه وبين الجمهور، بحيث يذهب إلى تحديد المحتوى الذي ينبغي طرحه على خشبة المسرح، يتمكن المتلقي من مشاهدة ذاته وهي تتحرك على الخشبة - الركح، بكل ما عملته هذه الذات من أبعاد لأن هذا المحتوى الذي سيؤدي أدواره الممثلون أصواتا وإيماءة يتطابق وواقع المتلقي اليومي. ومن خلال مسرحية: "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، "يحاول سعد الله ونوس تفجير الأسئلة الكبرى حول الهزيمة، ومسؤولية كل من الرجل المثقف و العادي، ويدور الحوار بين "ممثل واحد" (م١) و"ممثل اثنان" (م٢) حول المسؤولية الهزيمة:

- م١: هل حقا نحن المسؤولون ؟

- م٢: ينتفض فجأة وكأنه اتخذ قراراً. حركة مليئة بالحيوية،

إنه يمثل ما يقول) تقول هي المرآة ... حسن لتنصب المرآة أمامنا هنا (يرسم مستطيلاً في الفراغ) سنضعها في مواجهتنا .. مرآة كبيرة ترسم قامتنا مهما علت، وستنظر في جوفها جيدا .. سننظر (يلتفت إلى المتفرجين) لكي نتحمل المسؤولية، ألا ينبغي أن نكون موجودين ؟

- م١: ليس وجودنا هو السؤال الجوهري ... بل نوعية هذا

الوجود (بعنف) لنعترف أننا المسؤولون. نهرب.. نتخلص من رائحة شيء كريه يفوح بيننا وحولنا.

- م٢: قبل أن نلقي على أنفسنا الأحكام، من الأهم أن نعرف من نحن ؟ ما هي هذه المرآة (يعود فيرسم مستطيلاً في الفراغ) تعالوا نسألها من نحن ؟

- م٣،٤،٥: (بصوت واحد) حقاً من نحن ؟

- م٢: السؤال موجود قبل الهزيمة. فننفض عنه التراب لا أكثر.

(يعود إلى اللعبة) نحدق إلى المرآة ونسأل سطحها الصقيل بإلحاح من نحن؟ في الجوف.. في القعر.. في الزوايا.".

المتفرج وتكسير الإيهام:

ركز سعد الله ونوس على المسرح الذي يشكل المتفرج عضواً فعالاً ومشاركاً فيه، ونعته باسم "مسرح التسييس" كما سبقت الإشارة، لكننا نتساءل عن نوعية هذه المشاركة ؟

يجعل ونوس المسرح بمثابة أداة تثوير وتحفيز. وذلك بما يطرح من قضايا ذات حساسية كبيرة؛ ومن ثم، يخرج "المشاهد من سلبيته، ليشارك في مناقشة مأساته ومأساة عصره، وصولاً إلى الوعي بنفسه ووظيفته. وعليه أن يقوم بعملية إلصاق الصالة بالمنصة، وإلغاء الحائط الوهمي، إضافة إلى وضع الممثلين بين الجمهور، ينوبون عنهم في الأداء، كما هو الشأن في مسرحية "مغامرة رأس المملوك " إذ استخدم فيها المسرح داخل المسرح، وجعل زبناء المقهى من الممثلين، يتكلمون باسم الجمهور، وفيها أيضا عمد إلى التغريب المكاني كما هو الحال في هذا المشهد " فنحن في مقهى في مدينة ما، لكن هذه المدينة لا يمكن أن تكون إلا عربية". إن هذا المفهوم للمسرح، كما يسعى إليه ونوس "يرمي في الأساس إلى التوغل الفكري في المادة المطروحة، وإلى تحقيق تفاعل بينها وبين الجمهور الذي لا يترك خارج العمل، وإنما يقحم في داخله. ولبلوغ هذا الهدف، فقد حرص في مسرحيته "مغامرة رأس المملوك " على توظيف الحكواتي، والعرض الشعبي كعنصرين فنيين". وإننا نجد هذه المعطيات منعكسة بوضوح في بقية أعماله المسرحية بعد الهزيمة، ففي مشاركة المتفرج وإلغاء الإيهام، يوظف ممثلا "يصعد على الخشبة وهو فلاح". ناهيك إلى كونه وظف بعض الممثلين ليؤدوا أدوار المتفرجين، والنيابة عنهم في المناقشة وإبداء الرأي، مثلا في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" يسخر "المتفرج الأول" و"المتفرج الثاني"، وهي شخصيات عمد ونوس إلى جعلها تصعد من الصالة إلى المنصة محاولة منه لهدم الإيهام. ولمزيد من التوضيح نورد فقرة من خاتمة مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" بحيث ينتصب الممثلون" وفضاء الأنوار ليقولوا لنا:

هذه الحكاية

ونحن ممثلون.

مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها.

هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة.

لكن حكايتنا ليست إلا البداية.

عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

حكاية دموية عنيفة.

وفي سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية".

هذه الحكاية الدموية المأساوية العنيفة التي تولد الخوف والعجز والقهر، تتضح وتتسع في "مغامرة رأس المملوك "، وفي مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" من الحكم ما ينور المتفرج ويعلمه، ثم يدفع به إلى الثورة على الواقع المعيش، ويظهر موقف الجمهور من خلال الزبناء، حيث يتعمد المخرج قتل بطله "جابر"

فيعترض المتفرجون على هذه النهاية، ويرفضونها باحتجاج، فيتحول العرض المسرحي إلى فرجة مسرحية لتحليل الواقع الاجتماعي والسياسي.

وفي مسرحية: "الملك هو الملك" يجعل ونوس المتفرج يشاهد المسرحية بدون إيهام، لأن في نهاية المسرحية يذكرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة.

- "الملك: لعبة ربما كانت لعبة (لهجة إصدار الأوامر) من الآن فصاعداً، اللعب ممنوع..

- المجموعة: ... اللعب ممنوع.

- الملك: الوهم ممنوع ... ".

"والفيل يا ملك الزمان" ذات طابع تعليمي، مما يعيدنا مرة أخرى إلى تأثيرات المسرح البريختي الغائرة في ثنايا عمل ونوس"، كما يتسم تقديم البنية الاجتماعية في مسرحية "الملك هوالملك" بسمات مفجعة، ناجمة عن الالتجاء القديم إلى لعبة "التوهيم" لاجتياز عوائق السلطة.. نحو العامة (...) وإذا كانت للتوهيم القديم (كليلة ودمنة مثلاً) ما برره اجتماعياً/سلطوياً، فإن تطور الشروط الاجتماعية وتعقدها الشديد حالياً، هزل هذا الاستخدام وأظهره بمظهر هجين، مصطنع وهو الذي جر سعد الله ونوس إلى أبعد من توهيم عمله الأدبي إلى نفيه من ثلاث زوايا:

- زاوية الفعل
- زاوية المكان
- زاوية الزمان.

الحوار عند سعد الله ونوس:

الحوار بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي برمته، بما يتضمنه من كلمات وجمل وعبارات، فهو أداة المسرحية، و "الذي يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية"، لكن بالطبع تتغير مهمة الحوار في المسرح التسييسي الارتجالي أو الشعبي الذي يقدم الحقائق ويعرض الفعل من خلال ذلك، في حين لدى ونوس فإن الحوار "مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح (العرض والمتفرج... ولا بد لموضوع الحوار أن يكون مرتبطاً بحياة المتفرج أو مشاكله من جهة، ونوع المعالجة وشكلها، لكي لا تكون المعالجة مسألة شكلية وتقنية، حيث لابد للهواجس الجمالية أن يتم تعديلها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع وذلك لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار...".

ولا يكتفي ونوس بذلك، بل إنه يشرك معه المتفرج ويقيم معه حوار آخر، يحاول به أن يخلق الانسجام الكامل بين خشبة المسرح والصالة وهذا يتطلب حواراً أكبر من الحوار. وعليه أن يقوم بأعباء كبيرة، ومن هنا حاول ونوس أن يوفر له قدرات فنية أخرى يؤدي بها مهمته وينجح في تأكيد دعوته إلى مسرح جديد" سيظل العمل حواراً مستمراً وفي اتجاهين متوافقين معاً. حوار داخل المجموعة ذاتها، يوضح الأفكار ويعمقها، يصمم العمل ويبنيه. وحوار آخر بين المجموعة والمتفرجين، أو الجمهور الذي يتوجهون إليه. والحواران لابد من أن يسيرا معاً. وأن ينعكس واحدهما على الآخر في جدلية هي التي



ستحقق ازدهار المسرح وإيجابيته"، ويبني الحوار سياقات المتن المسرحي على قاعدة هذه العلاقة مع الجمهور، أي على أساس تحريض الناس للنطق بالمسكوت عنه، بالمعنى المضمر، بالحقيقة التي تكشف أمامهم، والتي هي حقيقة ما يعانون. فالحقيقة بتاريخيتها هي رواية حكايات قهرهم وعذاباتهم. وهي باعتبارها كذلك، أخصب من خيالات الشعراء العقيمة.

والحوار عند ونوس يوفر عناصر الفرجة، ويوفر الحركة، وهو يناقش المجتمع ويحاور الجماعة ويعمل طابعاً تعليمياً أو تحريضاً. وحتى يتم الانسجام بين الجمهور والممثلين اهتم ونوس بعناصر الاقناع والفرجة زيادة في الإثارة ورغبة في الاشتراك في الحدث، لأن الحوارعنده ينقل "فعلا" غير خاضع للترتيب الأرسطي (بداية - وسط تأزم - نهاية حل) وهكذا، فإن الغربة تقدم عنصراً هاماً من عناصر نجاح الحوار، لأن - الموقف بعناصر الفرجة يهيىء للكاتب الفرجة منبثقة في المسرحية دون مبرر، بل لابد أن تكون مقنعة تتسلل إلى المتلقي، كما لو كانت وليدة الموقف الدرامي، تأتي لتؤكد الحوار وتنشطه بالحركة والفعل.

كما أود الإشارة إلى أن ونوس وهو يدعو إلى مسرحه التسييسي الشعبي استخدم ما يسمى بالحوار الغائب والذي يمثل له بالنقط الثلاث (...) وبالتالي يترك للمتفرج بعض الجمل الحوارية غير كاملة، وما يميز هذا النوع من الحوار هو قربه من التلقائية و تركه الفرصة للمتلقي للاشتراك الفعلي في الإرشاد المسرحي.

ولكي يوفر ونوس لحواره الحيوية والحركة والإثارة، استعمل أدوات متعددة مثلا "الحدوثة" التي تمثل عنصراً مثيراً ينطلق منه الحوار. وهي تؤكد الصراع وتكشف عن أطرافه وتوفر عنصر الحركة في الحوار، وهي التي يتسلل الكاتب من خلالها إلى المتلقي ليلقي بالمعلومات التي تدفع الحدث وتؤكد الصراع. ثم لا يملك المتلقي أمام إثارتها إلا الانسجام معها والالتحام بها أيضاً. مما يسهل على الكاتب أن يستغل هذه الحالة ويقول كل ما يريده من معلومات، والحوار طبعاً هو الذي يكشف عن تطور رؤيتها ويستغل وجودها ويفيد من إمكانياتها.

كما نجد ونوس قد بالغ في الاهتمام بوسائل التشويق، والتوتر الدرامي خلال حواره في مسرحياته. هذا التشويق الذي يعرفه كريفش بأنه: "يعني جذب الاهتمام إلى الأمام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد، وعندما يكون المشاهد جاهلاً تماما بما سيحدث، لكنه يتلهف عليه، وعندما يخمن جزئياً ما سيحدث، ولكن يرغب بشدة في أن يتأكد أو يتردد لأنه يخاف من الحالة المتواضعة فإنه يكون في حالة تشويق لأن اهتمامه يشغل تماماً أكان بإرادته أو دونها، وعن التوتر



يقول أيضاً "إنه العصب المركزي أو اللولب المحرك للدراما".

ولهذا نجد أن هذا ينطبق على أعمال ونوس خصوصاً في مسرحية "مغامرة رأس المملوك"، حين يأسر الوزير جابر أن يضع كوفية على رأسه التي كتبت عليه الرسالة. ويكمن في حجرة مظلمة ويستأذن الحكواتي في استراحة يشرب فيها الشاي، تنقطع الأحداث عند هذه النقطة، بينما الجمهور قلق على مطلعه الذي كونه من وهمه. ونجد عنصر التوتر قوياً في مواقف كثيرة من مسرحيات ونوس وهذا ما يضع ويشكل الصراع الذي هو هدف الدراما.

إن سعد الله ونوس خلال استعراضه لشخصياته في المسرحية لا يصدر معالمها، ولكن الشخصية عنده عبارة عن رمز أو فكرة أو دلالة على موقف. ناهيك على أن الحوار الذي بين الشخصية يكشف عنها ليكون انطباعاً معيناً يريده الكاتب لشخصية أن تتركه لدى المتلقي، وبالتالي فمن خلال الحوار ندرك معرفة الشخصية من خلال انسجامها مع الطرف الآخر.

ولكن هذا لا يمنع أن الحوار عند ونوس فيه العيوب، ولكنها قليلة، فمثلاً لجوؤه إلى الخطابة حيث تلتبس الأمور لديه فتصبح الارتجالية التي ينشدها خطابية، وبون شاسع بين الاتجاهين. كذلك من العيوب أنه قد يلجأ الحوار إلى التجريد،فيفقد بذلك أرضية الاشتراك مع المتلقي، وهذا ما يعيب المسرحية بعيب خطير في بنائها فيؤدي إلى تفكك العرض وافتقاد التماسك لهذه التجريدية التي يضعها فجأة في طريق التطور الدرامي.

وقد يلجأ الحوار إلى النزعة التعليمية وكأنه يشرح مغزى المسرحية، وإيجاز الدرس المستفاد منها، لأن ونوس ينظر إلى المسرح كرسالة وبالتالي يدعو من خلال الحوار إلى الاصلاح والتغيير، ولكن التعليمية التي تشرح كل المعاني ولا تترك شيئاً للمتلقي.

تبقى هذه نقط عبور بسيطة لحوار ونوس، وهي تكشف عن حماسة واندفاع في دعوته إلى التحريفي، ولا تلقي أبداً أن ونوس أحد كتاب المسرح العربي الذين اعترفوا على أسس جديدة للمسرح العربي تلاقت مع موهبته وأدواته، هذا بإيجاز ما يمكن قوله عن أهم ملامح الشكل المسرحي لدى ونوس التي يرتكز أساساً في اللغة بمستوياتها إضافة إلى الحوار الذي يعتبر الركن الأساسي في المسرحية.

وهكذا يمكن القول، بعد إمعان كبير في المسرح لسعد الله ونوس، إن تجربته المسرحية تشكل وحدة متجانسة من التجارب التي تمحي الحدود بين كثافة الشعوب دون إقبار بلورة خصوصياتها الثقافية في أفق تأسيس الهوية المسرحية. إننا أمام تجربة تؤكد على إنسانية الإبداع، واجتماعية وظيفة الفن ومتفتحة على ثلاثة تجارب مسرحية عالمية، هي تجربة سكافور، حيث

يلتقي ونوس مع رائد المسرح السياسي هذا في الموقف والهوية السياسية، وفي اعتبار المسرح أداة للتحول الاجتماعية، و وسيلة لتوعية الجماهير، ثم الانفتاح على تجربة برتولت بريشت والمسرح التعليمي والملحمي، فقد راح المسرح الملحمي البريشتي نحو إشراك المتفرج في العرض المسرحي قصد وضع الظواهر التي تعرض أمامه موضع النقد والتحليل. وقد حظي المسرح الملحمي " بتقدير كبير في الوطن العربي، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني العرب، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد". والتجربة الثالثة التي انفتحت عليها نظرية المسرح التسييسي هي تجربة (بيترفايس) في مسرحه التسجيلي الذي يعمد إلى وضع الحقائق تحت منظار التقييم اجتماعياً وسياسياً، فهو يعرض وجهات نظر مختلفة في تلقي الأحداث، ويوضح الأسباب والدوافع التي تحركها. وتفتحه على هذه التجارب، جعله يتوصل إلى حقيقة أن الشكل المسرحي الغربي ليس هو الشكل الوحيد أو المتفوق تقنياً وفكرياً، ولكن يمكن خلق مسرح عربي يضاهي ذلك المسرح الغربي باستغلال فنونها العربية الشعبية لإقامة مسرح عربي متميز. والجديد الذي هم التأليف المسرحي وحده شمل أيضاً أساليب التمثيل والإخراج وامتداد الاهتمام يشمل حتى هندسة المسرح ومعاصرته وطابع العمارة العربية وطبيعة التجمعات العربية لمارستها لبعض المظاهر المسرحية. كذلك الاتجاه إلى تبسيط الديكور والأزياء والمهمات المسرحية. وهذا يمثل اتجاها صحيحا نحو تأسيس مسرح له هوية عربية متميزة يدعو إلى الإصلاح بأفكار مشتقات من تاريخنا وتراثنا ليكون (أكثر إقناعاً وإمتاعاً) كما ورد على لسان أبي خليل القباني في مسرحيته سهرة مع أبي خليل القباني "حين نستمد القصص من تراثنا فنحيي أمجاد قيمة وتقدم شخصيات تتمظهر الرواية كأنها فن نابع من هذه البلاد ...".

يبث ونوس دعواه إلى المسرح، رسالة تكشف الحقيقة وتبتعد عن الخيالات الوهمية. إنه يرحب بصعود الجماهير على الخشبة، مرحبا بحكاياتهم الواقعية بدلاً من خيال بعض المؤلفين. وبالتالي إيقاظ الوعي لدى المتلقي والتمهيد للتغيير الذي يطمع إليه. وكتابات ونوس تحاول أن تلفت متلقيها إلى انفلاتها من موقف فكري محدد في النظر إلى المسرح ودوره، وفي مواجهة إشكاليات الواقع وما يطرأ عليه من نكوص وتقدم، وهو في تصريحاته وكتاباته النظرية عن أحلامه ومشاريعه يشير إلى هذا الفكر. إننا نجد عالم السلطة في مسرح ونوس يتمحور أساساً حول السلطة، والتمحور حول السلطة يقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة في مجرد رمز تبسيطي لهذا الواقع، بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله متصوراً المشهد فتبدو السلطة بوصفها مؤسسات سياسية واجتماعية، وكأنها منفصلة الشروط

الموضوعية التي أنتجتها على هذا النحو أو ذاك. وإذا كانت السلطة -من جانب آخر- أداة، بمعنى أنها تعمل على تزعيم نظام اجتماعي ونسق فكري محدد متوسلة إلى تحقيق هذه المهمة بخلق أجهزة سياسية وثقافية وقانونية يمكن أن يمر الإصلاح من خلال قوانينها. وقد اكتسبت الدولة بوصفها تعبيراً موضوعياً عن نسق من العلاقات والأفكار والرؤى. وفي دول العالم التي تحررت من الاستعمار سمات خاصة، تباعد بينها وبين الصيغة المستقرة في البلاد الاستعمارية التي تمكنت في صعودها ونهبها للدول المتخلفة من خلق أشكال مؤسسية واضحة التقاليد، وهو الأمر الذي لم يحدث في البلاد المتخلفة بعد تحررها من التبعية الاستعمارية المعلنة في شكل وجود قوات عسكرية. وقد كان لابد لمؤسسات الدولة في هذه البلدان ولأدوات سيادة الايديولوجية من التركيز على هذا التباين، مكرسة لعدد من الصيغ الفكرية. حيث انعدمت الفروق، ومنذ أن قدم ونوس "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران "حتى" الملك هو الملك" وهو يركز على أن يكتشف عن النظام من الخارج ويفضح السلطة الحاكمة القاهرة وسيطرتها، ويبين كيف تتمكن من إحكام قبضتها على المجتمع، وتستلب وعيه عن طريق تجهيله وتكريس التأخر ليظل سلبياً مقتاداً، وأكثر خضوعا، وأنها تحرص ألا يعرف الشعب شيئاً وألا يخوض في مسيرة السادة، لأن المعرفة ضد الجهل والعلم طريق إلى الإرادة والتخلص من السيطرة ومقاومة السلطة. ثم إن الخوف والذعر يمنعان الرغبة في المعرفة ويقفان جدارا سميكاً ضد نور العلم حتى أنه يعطينا نموذجاً في مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" لأهل القرية الذين لا يعرفون معنى الحرب وأسبابها، فهو يقدم علما مشدودا إلى أجهزة هذه السلطة شدا قويا، ويتمظهر ذلك في طرحهم للسؤال من نحن، وكأن الجميع كل واحد متجانس العلاقات والمصالح مع نهاية المسرحية، إلى أن الجميع مسؤولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن نكبة يونيو، وتنتهي المسرحية بالجميع، وقد قرروا التوجه إلى المسؤولين بحثاً عن المسؤول. إنه أي ونوس يرسم صورة سوداء لشعوبنا التي لا تزال تعاني من التخلف والتردد والذعر من السلطة و لا تستطيع أن تثور وأن ترفع صوتها بالشكوى من الأزمة الاقتصادية التي تتعرض لها هذه الشعوب. هذه الأزمة التي لا تأتي إلا من تخطيط سيئ، والأزمة سوف يتبعها انحدار خلقي في المجتمع، وجرائم يصورها ونوس في مسرحياته بشكل يدفع إلى التمعن والتفكير، وفي مشاهد جد مؤثرة قد تدفع إلى البكاء، مشاهد تبين الهوة التي اتسعت بين الفقراء غالبية الشعب والأغنياء علماء الأنظمة وعيونها في هيئة السلطة. ونجد ونوس، بعد هذا كله، لا يؤمن بالبطل الفرد، والبطولة الفردية عنده غواية قد تؤدي إلى استنامة المجتمع، فضلاً على أن تبقي البطل وحيداً في غابة مليئة بالحيوانات وتأتي نهايته على يد مجتمعه كما في مغامرة "رأس المملوك ". لقد تعمد ونوس قتل جابر بطريقة مثيرة كي يوقظ المجتمع، ويدعوه أن يصنع

البطولة من صفوفه هو، البطولة تضعها الجماهير وترويها من دمائها من صدق حركاتها وحتمية تصديها للظلم.

شيء آخر سوف نراه في جل مسرحيات ونوس، وهو أن كل النهايات متشائمة، هذا لأن النهايات السعيدة تترك المتفرج سعيداً، تحقق متعة وارتياحاً، لكنها دعوة للتوهم والإحساس النفسي بأن المشاكل قد حلت وأن أبطال المسرحية قد قاموا بالنيابة عن المتفرجين والمجتمع، بحل قضاياهم وإراحتهم مما يقلق بالهم، إنها النهاية السعيدة.

ومهما يكن من أمر، فقد تمتاز مسرحيات سعد الله ونوس "باستفادتها من الأساطير والأحداث التاريخية والتراث حيث تقدم له هذه شكلاً جاهزاً وموضوعاً حدث في الماضي وما تزال جذوره تمتد إلى الحاضر"، فضلاً على إضافته للمسرح العربي أشياء كثيرة، خرجت به عن نطاقه التقليدي حين حطم الحاجز الرابع، ومخاطبته للعقل قبل العاطفة، وحديثه من منطلق عقلي يصور الواقع بجرأة وصدق، دون إغفال مسرحه السياسي ثم التسييسي الذي يربط بين الموضوع السياسي المعروض والجمهور الذي يشاهده.

اللغة المسرحية

عند سعد الله ونوس:

رافق سعد الله ونوس رحلته الثقافية العربية أربعين عاماً؛ كان في بدايتها قارئاً متمعنا، لكنه بعد مرور فترة من حياته صار محرضاً فعالاً وشغوفاً مؤثراً في مجرى الحياة الثقافية. ولعل الوقوف عند سيرة الرجل الحياتية يبعث في المتأمل والمواكب لإنجازاته المتميزة شيئا من العظات والعبر... وهذا يقودنا إلى جملة من الأسئلة لابد من محاولة تلمس بعض الأجوبة لها:

كيف تمكن ونوس من ترك هذا الأثر حيال الساحة الثقافية ؟

بعد دراستنا لإنتاج سعد الله ونوس التنظيري والتطبيقي، نجد أنفسنا أمام مبدعاً وضع نصب أعينه مشروعاً ثقافياً، جعل معظم منتوجاته تصب في أيكة هذا المشروع الكبير، الذي كان يدفعه لمزيد من الإنتاج الخصب مثلما هو يدفع مشروعه للتطور والرقي. ولهذا،فإنه قد يبدو معقولاً أن نحاول البحث في خصوصية اللغة التي وظفها ونوس في مشروعه،إذ " لا يمكننا أن ننسى خصوصية تعامله مع اللغة، وحرصه على إيجاد أسلوبيته الخاصة ؛ إن كان في نصوصه الإبداعية أو نصوصه الأخرى، وقد تبدى ذلك في طريقة بنائه للجملة والألفاظ التي يشكل منها جملته، ومقدرته على تنظيم أفكاره وتفقيرها ووضعها في منظومة بحثية فكرية، تقدم أولاً؛ وتناقش لتصل بعد ذلك إلى نتائجها النابعة منها هي..."، وتشكل اللغةالقلب النابض في أي عملية تواصلية، وقطب الزاوية في مجال المسرح ذلك " أن المسرح خطاب، وكل خطاب يفترض معرفة الآخر

حتى يمكن أن نخاطبه بلغته، وبلغاته، ونحن نعرف أن اللغات المسرحية هي لغات مشهدية يكثر فيها المرئي والمسموع والملموس والمتذوق وكل الإحساسات المختلفة".

إن اللغة العربية بخلاف اللغات الحية الأخرى، تعرف إشكالية ازدواجية بين اللغة الفصحى واللغة العامية، لأن اللهجات المحلية وآدابها الشعبية تعيش عيشة سليمة مع آداب الفصحى في الأمم الاخرى، دون أن يدخل في صراع مع الحالات العادية. ونظير العامية في الفرنسية ""ARCOT، وفي الأنجليزية ".SLANG".

ويرى محمد غنيمي هلال إلى أن العلامة ابن خلدون يرجع السبب في ذلك، إلى تقاعس اللغويين والنحاة عن "تقعيد " التطورات التي عرفتها اللغة العربية بالانتقال من البداوة إلى الحضارة. ويضيف أن الاختلاف لم يكن بين العامية والفصحى فقط بل بين العاميات العربية فيما بينها. وبالفعل فإن عامية الأقطار العربية تتضارب وتتفاوت فيما بينها، ومنذ بداية هذا القرن، كانت مشكلة الازدواجية في اللغة تطرح في مجال المسرح، وكان الدارسون يكتبون باللغة الفصحى - في المسرح الجدي - لأن جلهم كانوا أدباء وشعراء، وكانوا يرون أن المسرح نوعاً من الأنواع الأدبية، بل إنها اللغة التي سلكتها أول فرقة مسرحية عربية، إلا أنها لم تستمر، فمع بداية النصف الثاني من هذا القرن، ظهرت زمرة من الدراميين العرب الذين يبدعون نصوصهم بالعامية، منتقلين من المسرح الأدبي إلى المسرح المسرحي في الوقت الذي كان فيه بقية الكتاب المهتمين بالفصحى قليلاً، ونجد توفيق الحكيم يكتب بالفصحى والعامية معاً، ودعا إلى ذلك كما هو الحال في - الصفقة -، وقد اضطر إلى الكتابة بصيغتين:الأولى للكتاب بالفصحى، والثانية للخشبة بالعامية، فكان يترجم المسرحية التي ستقدم على الخشبة بنفسه من الفصحى إلى العامية بدءاً من الستينيات من القرن الماضي.

واللافت للانتباه أنه قبل ولادة المسرح، نجد الجاحظ قد تحدث عن الحوار المسرحي، فدعا الراوي إلى أن ينقل الكلام كما هو في الواقع على لسان الشخصية، ونبه إلى الخسارة التي ستصيب المسرح الواقعي إذا جعل الكتاب المسرحيين شخصياتهم الواقعية تتكلم على المسرح لغة غير اللغة التي تتكلم بها في واقعها. ومن المسلم به أن العامية هي محدودة، وتقتصر على جمهور بلد معين، فالمسرحيات التي تكتب بالعامية،وخصوصاً عندما تكون مغرقة في الطابع المحلي الذي يشخص اللهجات الخاصة، فإنها تقصر على جمهور المشاهدين من أبناء هذه اللهجة على خلاف اللغة الفصحى، التي تكون موجهة إلى جميع القراء في أرجاء الوطن العربي، لأنها اللغة التي يستوعبها الجميع ؛ ذلك "عندما نتحدث عن الأدب المسرحي العربي الذي يستطيع أن يخاطب الجماهير العربية في كل مكان، وأن يظل

رصيداً أدبياً لكل الأجيال، فإنما تتجه أذهاننا مباشرة إلى الكتابة المسرحية التي التزمت العربية الفصحى"، فالازدواجية إذن بين اللغة العامية واللغة الفصحى قضية تهم الوطن العربي، وقد نوقشت من طرف الباحثين لكن دون أن يخلصوا إلى نتيجة مرضية. فهناك من يرى أن لغة الحياة اليومية هي أنسب وأصلح للتعبير عن الواقع المعيش، في حين يرى البعض أن اللغة الفصحى هي التي ترتفع بالنص إلى مستوى الأدب، ومما لا شك فيه أن بلاغة الحوار المسرحي، كبلاغة السرد في الرواية، تختلف كلتاهما عن البلاغة الشعرية. ومعروف أن سعد الله ونوس لم يستخدم سوى الفصحى في أعماله كلها، وهي فصحى خالية من التزويق، والإثقال بما اعتاد بعض المسرحيين إثقال لغتهم به من فخامة، وكلمات طنانة، وتصاوير شعرية وغير ذلك. فكيف ينظر ونوس إلى هذه الازدواجية ؟.

لقد أشار المبدع المسرحي سعد الله ونوس إلى نفسه قائلاً: " **منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية، ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة. كنت أستشعرها حدساً، أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تنجلي وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف " ويشير ونوس إلى ذلك بقوله في آخر ما كتب: قلت لك إني لا أحب الفخامة، وإني أحاول أن أروي الحكاية بأبسط الكلمات وأقلها غموضاً ".**

يرى سعد الله ونوس أن المسرح فن شرطي، عرف إشكالية الازدواجية بين العامية والفصحى مع ظهور الطبقات والطبقات الشعبية الجديدة كمستهلك للمسرح، وكمتفرج أساسي في المسرح، وظهرت مع ظهور الاتجاهات الواقعية الجديدة، لأن المسرح مؤسسةاجتماعية تستمد مادتها الخام من الواقع. لكن هذا في نظره لا يعني أبداً أن الحديث بالعامية أو الفصحى هو الذي يضفي على الشخصية سمة واقعية، كذلك فإن الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلاً أمام أن يكون النموذج واقعياً. وبما أن المسرح فن له مميزاته، فإن له أيضا لغته المسرحية، أي اللغة الحية الديناميكية القادرة على تطوير الحوار والمواقف.

وعليه، فإن الأمر يتعلق ببناء المتن المسرحي، في الوقت الذي تكون القضية التي يعالجها النص ترتبط ارتباطاً وثيقاً بواقع المتفرج، وتمد جدورها في واقعه المعيش، إذ المتلقي ينسى قضية اللغة ولا يعيرها أي اهتمام، ونجد ونوس يقول: " لي تجربة شخصية في هذا المضمار حين قدمت مسرحية (الفيل ياملك الزمان)، سألت عددًا من المتفرجين أثناء خروجهم عقب العرض عن لغة المسرحية، وتبين لي أن معظم الذين سألتهم لم ينتبهوا فيما إذا كانت المسرحية مكتوبة بالعامية أو



الفصحى، وبالتالي لم تكن الفصحى في المسرحية مشكلة من مشاكل التواصل، تكرر معي الأمر نفسه في " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران "، إن لم تكن هناك أية مشاكل في التلقي بين المتفرجين وبين المسرحية التي كانت كلها مكتوبة بالفصحى". وهنا، تجدر الإشارة إلى أن بعض المسرحيات التي اعتمدت العامية، كانت مجرد تزييف لواقع الشخصيات، في حين اعتمدت أخرى الفصحى فلقيت إقبالا كبيرا، واستجابة فعالة من طرف المتلقي، ومرد هذه الازدواجية من منظور سعد الله ونوس إلى انتشار الأمية، حيث يقول: " لا ننسى أن هذه المشكلة كانت حادة جدا في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، بسبب تفشي الأمية وقلة عدد المتعلمين، وأسهمت الصحافة إسهاماً كبيراً في تطويع اللغة، والمشكلة الآن بشكل أو بآخر في الثمانينيات أقل حدة مما كانت عليه سابقاً "، ولحل مشكل الفصحى والعامية أخذ يلوح في الأفق بازدياد حركة التواصل المسرحي بين أقطار الوطن العربي، وتبادل الأعمال الفنية المختلفة عبر السينما والإذاعة والتلفاز، ومن خلال المشاركة في المهرجانات والتجمعات المسرحية المختلفة..

تقوم اللغة عند سعد الله ونوس على غياب العناصر التقليدية للمسرح، حيث لا يخضع الصراع للترتيب كما هو متداول (بداية - عقدة - حل)، وهكذا تشكل اللغة الونوسية حجر الزاوية في تقديم العرض المسرحي وتوفير المتعة، متوسلة في ذلك بالخصائص الاحتفالية الأخرى التي يوفرها الكاتب. وهكذا نلاحظ في المرحلة الأولى من الكتابة التي سبقت هزيمة حزيران ١٩٦٧ أنه وظف لغة تجريدية، لأن مضمون مسرحيات تلك المرحلة كـ" مأساة بيع الدبس الفقير" و "الرسول المجهول في مأتم أونتيجونا "، و"جثة على الرصيف" و " عندما يلعب الرجال " وهكذا دواليك، فمحتوى المسرحيات يجسد المعاناة والظلم الذي يتعرض له الكائن البشري في إهمال عنصري الزمان والمكان دون إغفال توظيف العامية، وذلك لمعالجة القضية وتقريبها إلى المتلقي، ونجد ونوس يلجأ إلى الرموز كما هو الحال في مسرحية " الجراد "، إذ ينفرد أحد الشخصيات بحديث طويل كما فعل "أنسي " في تناوله عرض المتن المسرحي برمته، وهذا يحيلنا على كلام الكاتب نفسه. كما يسعى ونوس إلى تصوير الشخصيات النمطية تصويراً لغوياً، إذ يكتفي بذكر ملامحها دون الإفادة منها، بمعنى أن هذه الشخصيات ثانوية وأدوارها ذات بعد واحد، يرده الكاتب ونوس، إنه يرسم باللغة ملامح جادة أو جامدة، مسرورة أو كئيبة، غنية أو فقيرة، طموحة أو منكسرة... دون أن تمارس الشخصية هذا الدور الذي يضفيه عليها. وتظل الملامح التي يقدمها سعد الله مجرد لغة مثبوتة في مسرحياته القصيرة. ومن أجل تحقيق طفرة نوعية للبحث عن لغة جديدة، تطلب من الكاتب وقتا

طويلا لتقديم عروض ارتجالية فعالة، بحيث لا يمكن أن تقول اللغة كل شيء، وأن تسد كل ثغرة، بل لابد من أن يقوم المتلقي بملئها، وذلك من خلال فهمه لوظيفة اللغة في المسرح الارتجالي. كما يعتمد ونوس على لغة الشعر التي تسمح بالمساحة التي يتشبث بها المتلقي، حيث يكتشف لغته هو وفهمه هو أيضا، ولا يستعمل اللغة بمعناها الشاعري، ولكن بمعناها الايجابي الذي يشير ولا يصرح، يعرض ولا يعلق، يلفت ولا يوضح، يقدم ولا يسرد لغة درامية كتب في شأنها زمرة من الدراميين، كما أن ونوس يقف موقفا متأزما من اللغة التقليدية ويحاول جاهدا أن يجد بديلا عنها لأنها لا تسعفه. وهذا البديل تمثل في مسرحية " حفلة سمر من أجل خمس حزيران "التي أعلن عنها في هذه المسرحية على لسان شخصياته، ولقد عانى في خلق هذه اللغة الجديدة التي تسعى إلى القضاء على المتعقدات التي توارثها المجتمع، ناهيك عن فضح كل القضايا العالقة. دون نسيان اللغة الجماعية التراثية التي تتنوع بتوزع المسرحيات مابين اللغة التراثية الشعبية في مسرحية" الملك هو الملك" فنحن " خارج المسرحية (لكن هل نحن خارجها فعلاً ؟) نمارس فرجتنا لكنا بداخل المسرحية الأشمل خارج القاعة والنص، والتي يريد لها المؤلف النسف والتطهير وليس ثمة سبيل ثالث."، فمسرحية " الملك هو الملك " نشم فيها رائحة الليالي " ألف ليلة وليلة " إلى لغة التراث التاريخي كما في " سهرة مع أبي خليل القباني" التي يقرأ ونوس فيها "التراث المسرحي قراءة فنية مسرحية. وهي محاولة لها أهميتها وقيمتها وحداثتها في مسيرة الحركة المسرحية العربية. فحين يبتدع المسرحي أو القصصي أو الروائي أو الشاعر تشكيلاً جديداً فنيا في مجاله ينتقل بالفن من حال سائدة إلى حال غريبة ولكنها تشد الأنظار، وتستحق الوقوف عندها ".

وحين تندمج اللغة بالتراث، وتستحضره في صورها ومفرداتها وتشكل به رؤيتها فإنها تقوم بدورين، فإلى جانب دور اللغة في عملية التواصل وتبليغ الرسالة الأدبية، يقدم التراث بعداً ثانياً عميقاً وهو البعد الدرامي القائم على استدعاء صور قديمة تكتسب جدتها خلال السياق الكلي للعمل الفني... كما نجد ونوس يستعمل اللغة الارتجالية، تلك اللغة التي تناسب نوعية المسرح الارتجالي. ويصر ونوس على استخدام اللغة العربية الفصيحة، وهذا يتفق مع فكرته السياسية والاجتماعية ؛ إذ يرى أن مشكلة اللغة في المسرح قد نشأت مع ظهور الطبقات الشعبية الجديدة كمستهلك للمسرح.. ومع ظهور الواقعية الجديدة. إلا أنه يعتقد أن الواقعية في المسرح ليست انعكاساً آليا للحياة العامة، فالمسرح يعتمد على الواقع في استيفاء نماذجه، إلا أنه يضع تلك النماذج ضمن مواقف وآفاق شرطية، إذ يقول: " فكما أن الكلام بالعامية لا يكفي لكي يضفي على الشخصية سمة واقعية، كذلك



فـإن الكـلام بالفـصـحى لا يمكن أن يكون حـائلا أمـام أن يكون النمـوذج واقعيا".

ولعل إيمان سـعـد الله ونوس بالمسـرح ودوره في امحـاء الفـرق بين الفصحى والعامية، جعله لا يشذ في كـتـاباته المسـرحـيـة عن الفـصـحى، والتزامه الفصحى يعكس وعيه بأهمية اسـتـخـدامـهـا، ودورها في تكوين الإنسان والمجتمع والثقافة بشكل عام، ويعكس في الوقت نفسه موقفه الفكري والسياسي. وتبعاً لذلك، يجب على المسـرح أن يقـوم بمهـمـة توعـيـة وتنوير المتفرج حيال الواقع المعيش.

٥- خلاصات:

إن مسرح سعد الله ونوس كشف عن فنيـة وديناميكيـة التـراث والطقـوس الشعبيـة، وأثرى بذلك أشكالا ووسائل تعبيرية، تمنح المسرح العربي والمسرح الشرقي عموما خصوصيته بغية الوصول إلى العرض الشعبي وتأصيله، ومن خلال هذا البحث أضحى طريق المسرح العربي أكثر وضوحاً، وامتلك امتداده التجريبي المؤثر في المسرح الإنساني العالمي بشكل عام، وأضحت هذه المهمة اكثرتجليا في مسرحياته الأخيرة التي كتبها، وكان الموت قريباً وشاخصاً أمامه كمسرحية "بلاد أضيق من الحب" و" منمنمات تاريخية" و "طقوس الإشارات والتحولات" و "الأيام المخمورة".

وهكذا ومما تقـدم نسـتطيع أن نحدد خلاصة ما أراده ونوس بالمسرح التسييسي بعدة نقاط مهمة:

١ - إن سعد الله ونوس قد أدرك أن الكتابة المسـرحـيـة هي مشـروع لا يكتمل إلا بالعرض تماماً، كحتمية العـلاقـة بين الكتـابة التنظيـرية والممارسة العملية.

٢ - إنه يريد فـعـلاً مسـرحـاً سياسياً يقوم ولو جزئياً بعملية تفريغ يومية، وفي الآن نفسه، يعمل ويحفز متفرجيه على التغيير.

٣ - إن ونوس يريد مسـرحـاً جماهيرياً يتوجه إلى الطبقـات الكادحة من الشعب، بعد دراسة أوضاعها وظروفها المعيشية.

٤. إنه يريد مسـرحـاً جماعياً تشترك فيه مجموعة من الأفراد، توفرت فيهم صفات من التجانس والوضـوح في الرؤيا والحـمـاس، والقدرة عليالبحث والتنقيب.

٥ - إنه يـريد أن تنطلق تلك الجـمـاعـة لتكسـر طوق العـمل التـقليـدي، وتحـاول عن طريق التجريب المستمر بناء مسرح يحقق رسالته في المجتمع، بعد أن تعي صـراعـهـا الاجـتـمـاعي وقـدرها السياسي.

٦ - لقد حدد الوسائل الفعلية التي تحـقق تفـاعـلاً أكـيـداً مع الجمهور.

٧- رفض القوالب الجاهزة حيال المسرح.

٨ - مـحـاولة تسـييس الخطاب المسـرحي وتكريسـه في المـمـارسـة المسرحية العربية.

٩- على المتفرج أن يتغير هو نفسه.

١٠ - أكـد على خـروج المسـرح العربي من تيهه. وهكذا نجد مسرح سـعـد الله ونوس لايشكل اسـتـثـناء

وليس بدعة ولا صرعة ولا ظاهرة، بقدر ما هو بعض إفرازات المجتمع العربي، في مرحلة معينة تزاحم فيها المسرحيون العرب متهافتين على أشكال المسرح الأوروبي فتجاوزهم هو، مادا جسوره الجديدة إلى التراث العربي، والسيرة الشعبية ساعياً - كما أجمع النقاد - إلى هدم جدار الغربة بين المسرح العربي وجمهوره إن كان فيما أعطى من تأليف واقتباس أم إعداد.

وعموماً، فإن سعد الله ونوس قد أخلص لتنظيراته، وأظهر مهارة كبيرة في أخذه عن الغرب، ومزجه ببعض المضامين التراثية العربية التي تزكي الحس العربي، مما يعكس صدى أعماله في الوطن العربي، واختراقها الحدود الضيقة نحو أقطار عربية أخرى.

هذه إذن، تجربة فذة ومتميزة لسعد الله ونوس إبداعاً وتنظيراً.

الهوامش

١-محمد بدوي. تجليات التغريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونوس. مجلة فصول، المجلد الثاني، ع٣، ١٩٨٢، ص, ٩١,

٢-المرجع نفسه، ص, ٩١,

٣-د.حسن المنيعي -التراجيديا كنموذج - مرجع سابق، ص , ٩٧

٤-د.ابراهيم حمادة -مفهوم التغريب في مسرح بريخت - الأقلام، ع ٩، س١٢ -, ١٩٧٧

٥-خالد أمين - ما بعد برشت - مطبعة سندي، مكناس، ص٢٣ ,-, ٢٤

٦-عدنان رشيد - مسرح بريشت - دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨، ص, ٩٣,

٧-محمد بدوي. تجليات التغريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونوس. مرجع سابق، ص, ٩٠,

٨-المرجع نفسه، ص. , ٩٢

٩-المرجع نفسه، ص,٩٢,

١٠- المرجع نفسه، ص, ٩٣,

١١-سعد الله ونوس. الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك. مرجع سابق، ص, ٢١,

١٢ -حسن المنيعي - محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة (دراسة أولية لتحديد الهدف والمنطلقات)- مجلة خطوة، ع٣-٤، ١٩٨٦، ص,٨,

١٣-فريدة النقاش. مسرح سعد الله ونوس. مجلة الهلال، ع٧,، يوليوز ١٩٧١، ص, ٨١,

١٤-سعد الله ونوس-الفيل يا ملك الزمان ومغامرة راس المملوك -مرجع سابق،ص, ٣٠,

١٥- سعد الله ونوس ونوس. الملك هو الملك. دار الاداب،بيروت، ط،٤ ١٩٨٣،ص, ١٢,

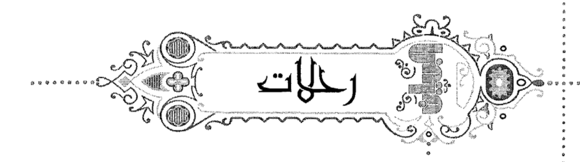
١٦-فخري صالح - مسرح سعد الله ونوس - الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، ج٢، ع٤، ١٩٩٥، ص, ٣٣٣,

١٧ - خليل النعيمي - الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هوالملك لـ "سعد الله ونوس" - مجلة الباحث، ع٣، س٢، ١٩٧٩، ص, ٤٤,

١٨- شوارت كريفش -صناعة المسرحية - ترجمة عبد الله معتصم، الدباغ، دار المؤمن للترجمة

والنشـر، وزارة الثقـافـة والإعـلام بغداد، ١٩٨٦، ص, ١٣٣ ,
١٩-عبد الرزاق عيد - الحرية: المعرفة/السلطة، دراسة في النص المسرحي لسعد الله ونوس - مرجع سابق، ص, ٩٣ ,
٢٠-سعد الله ونوس-بيانات لمسرح عربي جديد-مرجع سابق، ص, ٣٧ ,
٢١-د.يمنى العيد - هي هذه الانزلاقة -مرجع سابق، ص. , ١٧٥
٢٢- شوارت كريفش - صناعة المسرحية - مرجع سابق، ص, ٣٧ ,
٢٣- المرجع نفسه، ص, ٣٨,
٢٤ـ د. حياة جاسم محمد ـ الدراما التجريبية في مصر ١٩٦٠ / ١٩٧٠ والتأثير الغربي عليها ـ دار الآداب، بيروت ص. , ٧١
٢٥- سعد الله ونوس - سهرة مع أبي خليل القباني - اتحاد الكتاب العرب، دار الآداب للنشر، دمشق ١٩٧٢، ص, ١٠٠ ,
٢٦-محمد المشايخ - المسرح الحديث عند سعد الله ونوس - مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ع ٦، س١٥، ١٩٨٠، ص, ٢٣٥ ,
٢٧-أحمد جاسم الحسين -سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث / رؤية-مرجع سابق -ص. ٥٨ .
٢٨-حوار: مع الكاتب المسرحي عبد الكرم برشيد-المسرح العربي واقع وأفاق -أجرته: فاطمة شاهي، مجلة الرصيف، ع ١١ -١٢، شتاء ١٩٩٢ ص. ٢٠ .
٢٩-محمد غنيمي هلال-في النقد المسرحي-دارالعودة،بيروت ص٨٤، .
٣٠-المرجع نفسه،ص, ٧٨,
٣١-عصام محفوظ-نظرة إلى مستقبل اللغة المسرحية -مجلة العربي، ع ٣٧٤، يناير ١٩٩٠ص. ١٥٠ .
٣٢ـ المرجع نفسه، ص. , ١٥٢
٣٣ـ حوار مع عز الدين إسماعيل: أجراه حسن محمود عباس، مجلة العربي ع ٣٢٨ مارس ١٩٨٦ ص. , ١٠٠
٣٤-د. صلاح صالح -سعد الله ونوس في عقده الاخير،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ع ١٦، س٤، شتاء ١٩٩٧ ص، , ٣٠
٣٥-إسماعيل فهد إسماعيل -الكلمة/الفعل في مسرح سعد الله ونوس-مرجع سابق،ص, ٧ ,
٣٦-سعد والله ونوس -عن الذاكرة والموت-دارالاهالي، دمشق ط١، ١٩٩٦ ص, ١٥٢ ,
٣٧- حوار مع سعد الله ونوس، أجراه: نبيل حفار، مرجع سابق ص. , ١٢٣
٣٨- المرجع نفسه، ص, ١٢٤ ,
٣٩ـ علي الراعي ـ هموم النص المسرحي العربي ـ ربيع المسرح، ع ٣، يونيو١٩٩٠ ص, ٩ ,
٤٠-غادة نبيل-الملك هو الملك- مجلة أدب ونقد ع ١٤٣يوليوز ص. ٢٩ .
٤١-د.عبد الرحمان ياغي -في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش الى توفيق الحكيم)-دار الفارابي بيروت لبنان ط١ ١٩٩٩ ص٢٣٩ .
٤٢-سعد الله ونوس-بيانات لمسرح عربي جديد-مرجع سابق ص٣, ١٤٨ ,.
٤٣-جان الكسان ـ مسرح سعد الله ونوس، استثناء أم ظاهرة ـ مرجع سابق، ص. , ٧٣





أيام كويتية في تونس

بقلم: أ. د. سالم خدادة
(الكويت)

التواصل بين الإخوة يزيد المحبة ويعزز الثقة ويدفع إلى مزيد من الشفافية،... هذا ما لمسته من خلال مشاركتي في فعاليات التظاهرة الثقافية والفنية التي جاءت بعنوان "الأيام الكويتية بتونس" والتي نظمها المكتب الإعلامي الكويتي في الجمهورية التونسية... هذه التظاهرة الثقافية والفنية تواصلت على امتداد أسبوع كامل وتوزعت عروضها وأنشطتها على أكثر من مدينة تونسية (تونس، الحمامات، سوسة، صفاقص، تطاوين)..

وتعد هذه التظاهرة - موعداً ثقافياً هاماً ضربه المكتب الإعلامي للجمهور التونسي لكي يطل من خلالها على جوانب من الثقافة الكويتية، وهذا ما أكده مدير المكتب الإعلامي الأستاذ خالد الخلفان في كلمة له بهذه المناسبة حيث بين أن هذه الأيام تمثل نافذة تعكس ما تزخر به الكويت من موروث حضاري وثقافي كبير انطلاقاً من اعتقاد راسخ بقيم التواصل الثقافية والرؤية الاستراتيجية التي تنتهجها وزارة الإعلام الكويتية للتقارب وتوطيد العلاقات الإعلامية والثقافية مع البلدان العربية الشقيقة. وقد بدأت هذه التظاهرة الثقافية بحفل الافتتاح مساء الخميس ٢٠٠٧/٣/١٦ في المركز الثقافي والرياضي بالمنزه السادس، حيث حضر جمهور غفير يتقدمه شخصيات من مختلف التوجهات الثقافية والسياسية والإعلامية والدبلوماسية.. واشتمل هذا الافتتاح تدشين معرض للفنون التشكيلية قدمت فيه لوحات زيتية بريشة

الفنانة التشكيلية فريدة البقصمي ونماذج من منحوتات الفنان عبد الحميد إسماعيل إضافة إلى بعض أعمال السدو التي تعكس بعض سمات الحياة الاجتماعية في الكويت، وفي المكان نفسه عرضت إصدارات بعض المؤسسات الثقافية والعلمية مثل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ومركز البحوث والدراسات الكويتية ومجلس النشر العلمي بجامعة الكويت ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي والصندوق الكويتي للتنمية وشوهدت نماذج من "عالم الفكر" و"عالم المعرفة" ومجلة العربي وبعض نماذج للصحافة اليومية في الكويت.. هذا عن القسم الأول من حفل الافتتاح... أما القسم الثاني فقد كان الحفل الموسيقي الغنائي الذي أحيته الفرقة الموسيقية بقيادة الدكتور أحمد حمدان حيث بدأ بلحن تراثي مشهور ثم طلب مني إلقاء بعض الأشعار قبل أن تبدأ الفرقة مجموعة من الأغاني للفنان خالد بن حسين والفنانة التونسية آمنة فاخر، فامتزجت بذلك إيقاعات المشرق بإيقاعات المغرب وتفاعل الجمهور مع هذه الألحان والأغاني تفاعلاً كبيراً..

أما في اليوم التالي فكنا على موعد مع الأمسية الشعرية التي جملها حضور المثقفين والأدباء والشعراء نذكر منهم الشاذلي زوكار ونور الدين صمود والجيلاني بن الحاج يحيى وعبد الرؤوف الخنيسي والحبيب الجنحاني والزهرة الجلاصي والشاذلي القرواشي، فضلاً عن الشعراء الشباب أعضاء نادي بيت القصيد ببيت الشعر.. وكان المشارك معي في هذه الأمسية شاعر تونس المعروف المنصف المزغني مدير بيت الشعر، أما المقدم الفاضل فهو الأستاذ الدكتور مبروك المناعي الذي توقف في البداية عند مكانة الثقافة في دولة الكويت ودورها في تنشيط الحياة الثقافية في البلاد العربية وذكر بأن الكويت في حد ذاتها مؤسسة ثقافية، وذهب في تفسير هذه العبارة تفسيراً يعتمد على معطيات الواقع الثقافي في الكويت من خلال بيان دور المؤسسات الحكومية والأهلية.. ثم قدمني للجمهور الذي حييته بقصيدة أذكر المقطع الأول منها لضيق المجال:

تونس ما أجمل أن نلتقي
لنمزج المغرب بالمشرق
في لحظة يعرف عشاقها
أنا على رغم الدجى نرتقي
بالحب، فالحب إذا ما صفا
من رونق نمضي إلى رونق
وهو إذا شع على روضة
لم يسرق العطر من الزنبق
فالحب سر لو وعاه الورى
لم تعرف الحرب ولم تخلق

إضافة إلى بعض النصوص الأخرى مثل "دفق" و"نخلة" و"مفارقة" وقصيدة رثاء بعنوان "مرارة كل الدنا في فمي"..

وقدم الصديق الشاعر المنصف المزغني مجموعة من (حباته) أي قصائده القصيرة جداً والتي لقيت استحسان الجمهور... وبعد انتهاء الأمسية كانت الجلسات الجانبية مع بعض المثقفين التونسيين مفيدة ومسعدة تمنى كل منا أن يزداد هذا التواصل الثقافي حتى تزداد تجاربنا خصباً ونماء...





واقع استخدام اللغة العربية في وسائل الإعلام المرئية العربية

بقلم:سلطان بلغيث
(الجزائر)

مقدمة

اللغة عملة أبدية أزلية متداولة بين الناس،وإذا كانت الدول تُنشئ القوانين وتسُنّ التشريعات لحماية العملة من التزوير فمن باب أولى أن تصان اللغة من التدنيس والتدليس،حتى لا يتعرض العلم والفكر الذي تحمله إلى الإفلاس. واللغة العربية باعتبارها مكون ارتكازي من مكونات الثقافة العربية،وعنوان هوية المجتمع العربي الإسلامي وقناة إيصال وتواصل بين الأجيال تنقل آثار الأجداد إلى الأبناء وتحفظ أمجاد الأبناء للأحفاد، تعتبر ضرورة لبناء مهارات التواصل الإنساني، وهي محورية وأساسية في منظومة الثقافة لارتباطها بجملة مكونات من فكر وإبداع وتربية وتراث وقيم المجتمع العربي الإسلامي.

ومع ما تمتاز به هذه الحقبة من تفجر عام في تكنولوجيا الإعلام والاتصال،استحال بموجبها العالم إلى قرية صغيرة يسعى فيها الأقوياء تكنولوجيا

اللغة في التلفزيون تتعرض يومياً لموجات من التشويه والتحريف، والواقع أن لغة التلفزيون في شتى البرامج والأفلام تخترق حرمة اللغة الخاصة التي يكونها كل إنسان لنفسه وتتكون فيه من خلال عائلته وبيئته ووطنه.

وإعلامياً إلى فرض لغتهم على الآخرين، يجدر بنا التساؤل عن واقع استخدام اللغة العربية في وسائلنا الإعلامية المرئية قبل الحديث عن آفاقها المتوقعة في ظل التحولات المتهافتة على جميع الأصعدة محلياً وإقليمياً وكونياً؟

الأهمية الاجتماعية للغة

تحظى اللغة في أي مجتمع بأهمية بالغة بالنظر إلى الدور الذي تمارسه في التواصل الاجتماعي، فهي عالم رحب ووطن فسيح يُمارس من خلاله الإنسان حرية التعبير والتفكير، فاللغة رداء الفكر ولباسه،وكل تطور يحصل في المجتمع يتردد صداه من خلال مؤسسة اللغة، باعتبارها الناطق الرسمي باسم الأمة والمعبر عن حياتها . ولذلك تعتبر اللغات أصدق سجل لتاريخ الشعوب... لأنها أداة الحاضر وصورة التاريخ، ومنها تقتبس الألوان الحضارية والاجتماعية الدالة على مجاري الأمور ومصائر الأقوام. والعربية ليست بدعا من اللغات،وإنما هي أصدقها شاهدا على هذا الانعكاس والتأثر (١). وعليه فاللغة العربية أولى من غيرها بموفور الرعاية وبالغ العناية، لأنها حاملة كلام الله، وحاضنة تراثنا الغني ، وناقلة تاريخنا المجيد إلى الأبناء والأحفاد، فهي الجسر الذي يصل بين الأجيال والحضارات المتعاقبة، وبالنظر لهذا الدور الذي تضطلع به اللغة العربية، لابد من توليها بالتحديث والتطوير حتى تكون دائماً في مستوى التحديات التي يحفل بها العالم المعاصر.

ومن ثمة فحياة اللغة العربية وحيويتها رهن استعمالنا لها وقدرتنا على توسيع مجالها، وحملها على الاستجابة لحاجاتنا لا يتوفر إلا بقدر ممارستنا لها وتحميلها لتجارب بشرية جديدة...وإبقاؤها لغة تواصل بين كل العرب رهين جمعنا لشتات معطياتها وتجسيمها في وسائل عمل متجددة وسعينا المتواصل على متابعة تطورها وتعهده (٢). ولعل خير توصيف لأهمية اللغة ما قاله في حقها شاعر صقلية "اجنازيو بوتيتا":إن الشعوب يمكن أن تكبل بالسلاسل، وتسد أفواهها، وتشرد من بيوتها، ويظلون مع ذلك أغنياء، فالشعب يفتقر ويستعبد ما إن يُسلب اللسان الذي تركه له الأجداد، عندئذ يضيع إلى الأبد .فأي أمة لا تستطيع البقاء دون لسان يعبرعن ذاتها، فبوساطة اللغة



يتم توصيل ما تفكر فيه الذات داخلياً إلى موضوع يعيه من هم بخارجها، فاللغة هي الرابطة الوحيدة بين عالم الأجسام وعالم الأذهان،ومن هنا يصح القول بأن الإنسان جسم وروح ولغة، فمسلسل الحياة اليومية لايمكن كتابة حلقاته وتصميمها بشكل مترابط في غياب لغة تشكل أداة التفاهم والتواصل والتفاعل،مما يجعل من اللغة ضرورة حضارية ولازمة إنسانية، وظاهرة اجتماعية لايمكن الاستغناء عنها في صيرورة حياة المجتمع. مما يقتضي بذل مزيد من الجهد والعناية لجعل اللغة تستجيب لحركية التحولات التي يشهدها راهن المجتمع العربي.

اللغة العربية في وسائل الإعلام المرئية

إذا كانت اللغة تعني حسب تعريف ابن جني لها:"مجموعة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"، فهل يكفي رجل الإعلام أن يظهر على الشاشة ويتحدث حتى يفهمه الجمهور؟ ذلك أن كثيراً من وسائل الإعلام المرئية كانت تعتقد واهمة أن الجمهور يفهم رسائلها، في حين أن العكس هو الصحيح. وعليه فمهما " اختلفت لغة وسائل الإعلام، فإنها تخضع لحقيقة بسيطة وهي:الوضوح ، والدقة ، والمباشرة (٣).

على الرغم من أن العربية تعد اللغة الأولى في الضفة الجنوبية للبحر المتوسط،غير أن واقعها على مستوى الممارسة الفعلية (من خلال الحوار والإنتاج الفكري)، يتقهقر إلى

في دراسة أجريت على عينة من الشباب الجامعي حول دور الفضائيات العربية في نشر الثقافة العربية،ذكر نسبة(٤٥ ٪) أن القنوات الفضائية العربية أدت إلى تخريب الذوق اللغوي العربي من خلال استعمال العامية الفجة،ومسلسل الأخطاء اللغوية الشائعة والمتكررة.

آخر السلم لتأتي بعد اللغة اليونانية التي لا يتكلمها إلا حوالي ١٠مليون! ومع تنامي وسائل الاتصال وسعة انتشارها،وكثرة الإقبال عليها، ولاسيما منها وسائل الإعلام المرئية،ازداد التوجس من مغبة تحول هذه الوسائل -بما تملكه من نفوذ جماهيري- إلى معاول تنسف اللغة،وتفسد استقامة اللسان، وتهوي بالذوق اللغوي إلى الحظيظ. لاسيما إذا كان التلاميذ يقبعون أمام جهاز التلفزيون أكثر مما يجلسون فوق مقاعد الدراسة،فمع إكمالهم مرحلة الدراسة الثانوية يكون التلاميذ قد قضوا ٢٠٠٠٠ساعة مشاهدة في مقابل ١٥٠٠٠ساعة في المدرسة ،ومع إغراءات الوسيلة الإعلامية تقيم جسراً متيناً مع هؤلاء تتسلل من خلاله قيم معرفية عديدة،قد تؤدي إلى إزاحة ما تقدمه المدرسة أو على الأقل مزاحمته.

وفي حديثه عن وظيفة التلفزيون في المجتمع،يحذر الباحث 'رينيه شنكر' من مغبة انحراف التلفزيون عن دوره وإسهامه في فساد الذوق اللغوي حيث يقول: على التلفزيون أن يأخذ بعين الاعتبارأنه وسيلة ترفيه، بالإضافة إلى غايات أخرى،أنه في هذا المجال وفي المجالات الأخرى يخترع لغة محادثة غير طبيعية، تؤثر حتما في سلامة اللغة الكلاسيكية التي نتعلمها في المدارس.

فاللغة في التلفزيون تتعرض يومياً لموجات من التشويه والتحريف، والواقع أن لغة التلفزيون في شتى البرامج والأفلام تخترق حرمة اللغة الخاصة التي يكونها كل إنسان لنفسه وتتكون فيه من خلال عائلته وبيئته ووطنه (٤).

والحقيقة أنه لا يُطلب من رجل الإعلام أن يتحدث إلى الجمهور بلغة سيبويه، بأن يبالغ في التقعر والتفاصح، وإنما أقصى ما يُطلب منه هو احترام قواعد اللغة والمعايير المنظمة لها،مما يضفي على أسلوبه مسحة من الأناقة والجمالية،وينأى به عن الإسفاف والرداءة والقصور، وعليه يجدر بمن يتصدى لمهنة الإعلام أن يُحسن التقدير في إبلاغ رسالته إلى الجمهور بحيث يوصل محتواها إلى المتلقي دون التجني على اللغة تطرفاً أو قصوراً.غير أن هذا لا يعني أن في إمكان محبي اللغة العربية، وهم كثر كما نعتقد في طول العالم العربي وعرضه، السكوت دائماً عن تلك المجزرة اليومية التي تنحر اللغة العربية في كل ساعة ودقيقة على الشاشات الصغيرة، في معظمها، إن لم يكن في مجملها، أو عن تلك المجزرة الأخرى التي تطاول أبسط المعلومات وبعض البديهي منها، في برامج عدة.يتحدث فيها مقدموها،أو المشاركون في تمثيل حلقاتها بلغة ذات أداء سيئ أو منحرف،كما في كلام مقدمة أحد برامج الأطفال على شاشة المؤسسة اللبنانية للإرسال الذي يصطبغ بلهجة مطاطة ومتعثرة تعبث بلفظ الحروف وتراكيب الكلمات، وتخلط دون مبرر،بين العربية والفرنسية والإنجليزية.

ويقيناً أن هذه العجالة لا يمكنها أن تحصي أخطاء تعد بالمئات في كل يوم، من نصب الفاعل، إلى جر المفعول به، إلى اعتبار كل كلمة حالاً وتمييزاً، إلى رفع المضاف والمضاف إليه. ناهيك بالكوارث التي تحل بالمبتدأ والخبر وما إلى ذلك (٥).

ويصبح الخطر أكثر عندما نعلم أن مجتمعاتنا تكثر فيها نسبة الأمية وتقل فيها نسبة المقروئية، وفي غياب فضاءات التثقيف والترفيه في الغالب يظل التلفزيون القبلة شبه الوحيدة التي تمتص وقت فراغ المشاهد.

ويجدر بنا في هذا المقام الإشارة بمرارة إلى دورالكثيرمن الفضائيات المحسوبة على العربية التي لا زالت تحاول جاهدة أن تكتم ما تبقى من أنفاس اللغة العربية لترديها ذبيحة على سطورها المشبوهة والتي باتت لا تمت إليها بصلة،وحينما تموت لغتنا لن يصلي أحد عليها.



فرغم الوعي بالحاجة إلى أهمية تجديد الصيغ الإعلامية وجعلها متناسبة مع التطور التقني المهول لوسائل الاتصال وتنوعها،فإن الوعي باللغة لا يختلف عن الوعي بالحرية،أو الوعي بالآخر.. (٦).

وقد أشارت إحدى الدراسات التي حاولت رصد دور بعض البرامج التي تبثها بعض الإذاعات والتلفزيونات العربية في تلبية احتياجات الأطفال إلى أن: اللهجة العامية هي الغالبة على البرامج الموجهة للطفل، يليها استخدام لهجة تجمع بين الفصحى والعامية،مما يشير إلى أن برامج الأطفال لاتسهم بدورها المفروض في الارتقاء بالمستوى اللغوي للأطفال (٧).

وفي دراسة أجريت على عينة من الشباب الجامعي حول دور الفضائيات العربية في نشر الثقافة العربية،ذكر نسبة (٤٥ ٪) من المبحوثين أن القنوات الفضائية العربية أدت إلى تخريب الذوق اللغوي العربي من خلال استعمال العامية الفجة،ومسلسل الأخطاء اللغوية الشائعة والمتكررة، والتوظيف السيئ لأسماء البرامج، إضافة إلى ضعف مستوى مقدميها.

وفي ذلك بيان كاف على أن وضع اللغة العربية على شاشات الفضائيات العربية غير مريح ولا يبعث على الأمل إلاماندرحيث نجد بين الحين والآخر محاولات تثلج الصدور لكنها تتسم بالظرفية وتفتقد عامل الاستمرار ومن أمثلة البرامج التي ساهمت في التعريف بالكثير من قضايا اللغة والأدب العربيين نذكر برنامج افتح يا سمسم ،مدينة القواعد ،لغتنا الجميلة ،كلمات ودلالات ،فرسان الشعر...إلخ من البرامج التي صالت بالمشاهد وجالت في بحر اللغة العربية وشواطئها الجميلة،ولعل هذه المبادرات الخلاقة تستدعي الإشادة والتنويه وتستنهض هممنا للمطالبة بمزيد من المشاريع الإنتاجية بغرض سد الثغرات وتجاوز النقائص وهو أمر يتطلب تظافر الجهود الغيورة على اللغة العربية رسمية كانت أو شعبية إضافة إلى التنسيق المحكم بين الفضائيات العربية وتوحيد جهودها الإعلامية خدمة للهدف المشترك،وهو النهوض بالثقافة العربية وجعلها مواكبة للتحولات ومواجهة للتحديات التي يفرضها عصر العولمة.

اللغة العربية بين مطرقة الفضائيات وسندان العولمة

الإعلام سلاح ذو حدين ، فإذا كان بالمستوى المطلوب لغة وأداء،أصبح مدرسة لتعليم اللغة،وهذا يعني أن وسائل الإعلام قادرة على تربية الملكات اللغوية ورعايتها وتنميتها مما ينعكس إيجاباً على الإعلام نفسه،أما إذا تردى الإعلام إلى مستوى من الإسفاف،فإن ذلك نذير شؤم على تحوله إلى مستنقع آسن،يوشك أن يطال المجتمع بأسره ولاتسلم اللغة من عواقبه المؤذية.

ومن الطبيعي أن يؤدي هجر اللغة إلى هجر الثقافة والقيم المرتبطة بها، وبذلك يتأسس فراغ لغوي وثقافي تتدفق اللغات



ويغيب فيه الاهتمام بجماليات اللغة العربية، ويفتقد عنصر التشويق الإعلامي، أما معظم البرامج والمحتويات الأخرى، فإنها أكثر ميلا إلى توظيف العاميات المحلية واللهجات الممزوجة بالألفاظ الأجنبية،فما عدا بعض المسلسلات التاريخية، والأخبار،وبعض الحصص الخاصة،نجد أن العامية تسرح وتمرح وتقدم إلى الجمهور على أنها لغة العصر، والغريب أن هذه العدوى تسللت إلى بعض البرامج الثقافية التي بدأت تنزع إلى تطعيم نفسها بالعامية نزولاً عن رغبة الجمهور الذي كان من المفروض أن يرتقي هو بنفسه إلى مستوى فهم هذا الخطاب. ولذلك لا نبالغ إذا قلنا أن تفصيح لغة وسائل الإعلام أضحت فكرة غير مستساغة لدى الكثير من القائمين على الإعلام في الوطن العربي.

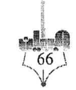
إنه من المؤسف أن يخوض العرب معركة العولمة عزلاً من أي سلاح ؟ليس المادي فحسب بل السلاح المعنوي أيضاً الذي يستمد قوته ويستعير عنفوانه من اللغة العربية الفصحى التي تقف في الخطوط الدفاعية الأولى للذود عن الهوية والانتماء العربي الإسلامي.ورغم حالة الغموض التي يسبح فيها الوضع العربي عموماً فلا مندوحة من الإشارة إلى بعض الاقتراحات التي يمكن أن تساهم إلى جانب غيرها من الرؤى في إعادة المياه إلى مجاريها وجعل اللغة العربية رافداً من روافد النهضة العربي المنشودة.

– استغلال الرسالة الإعلامية للفضائيات العربية بما يخدم اللغة العربية ويساهم في الارتقاء بها،من خلال ضبط النشاط التلفزيوني وإخضاعه للسياسة التربوية الشاملة.

– إنتاج المصطلحات العربية وترويجها إعلامياً والمتابعة المستمرة لأنشطة المجامع اللغوية ومراكز التعريب وتوظيف جديدها إعلامياً حتى تجد هذه المفاهيم طريقها للذيوع الجماهيري.، وتكون اللغة العربية أكثر مواكبة للتطور المعرفي والتقني للحضارة المعاصرة،ونعفي المستعملين والناطقين بالعربية من توظيف لألفاظ أجنبية للتعبير عن هذه المنتجات الحديثة.

– نقل الوعي باللغة من مستوى النخبة إلى مستوى الجماهير، وذلك ليس معناه النزول باللغة العربية إلى دركات الإسفاف والابتذال بل التخلص من لغة الدواوين على المستوى الإعلامي،لتصبح اللغة العربية لغة تفكير إعلامي وعلمي تتكيف مع التحولات وتفي بغرض واقع الحال،وتحتفظ بأصالتها وقوتها بحيث تؤدي الغرض وتنقل المعنى بجزالة التعبير وسلامة الأسلوب.

– استثمار الثورة الإعلامية،ومن خلالها موجة البث الفضائي العربي في تعزيز الوحدة العربية الإسلامية والعمل على إعادة الانسجام للنسيج اللغوي، وتجنب الدعوات الرامية إلى توسيع هوة الخلاف العربي من خلال تمزيق النسيج اللغوي إلى مجموعة من اللهجات المتنافرة التي تبث الفرقة أكثر مما تجمع الشمل العربي.



-تنمية القدرات اللغوية لدى المذيعين وتنقية الفضائيات من شوائب الخطأ اللغوي،ومما لاشك فيه أن التزام القائمين على الإعلام بقواعد اللغة من شأنه أن يضبط التطور اللغوي ويضعه في مجراه الصحيح فيصبح مثل النهر تدفقاً ونماء،ودون ذلك فإن اللغة مهددة بالتحول إلى مجموعة من البرك الآسنة التي تشوه اللغة وتجعلها عرضة للأمراض والأوبئة.

مراجع الدراسة

١- محمد فريد عبد الله ،أثر السياحة في اللغة العربية، العربي ع٥٦٢،وزارة الإعلام دولة الكويت، سبتمبر ٢٠٠٥ ،ص٢٠، ٢١

٢- إبراهيم إمام، الإعلام والاتصال بالجماهير، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة،١٩٦٩،ص٢٧

٣-نصر الدين لعياضي،مساءلة الإعلام،المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر،١٩٩١ ،ص١٥٩

٤- جان جبران كرم،التلفزيون والأطفال،دار الجيل بيروت،ط١ ١٩٨٨ ،ص، ٥٩

٥-إبراهيم العريس، الإعلام حين يذبح اللغة.
http://www.islamweb.net/ver2/archive/readArt.php?lang=A&id=97255

٦ -عز الدين ميهوبي ،القاموس الإعلامي:صحافتنا وتعويم اللغة،يوم دراسي حول دور وسائل الإعلام في نشر اللغة العربية وترقيتها،المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر،١٥يوليو٢٠٠٢، ص، ٣٦

٧- - سوزان اقليني وعزة عبدالعظيم،الأنماط الثقافية والتربوية والسلوكية(البرامج التنشيطية والدرامية مثالا)، الإذاعات العربية، ع١٠اتحاد إذاعات الدول العربية،تونس٢٠٠٢،ص، ١١١

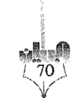
٨- علي ليلة ،الثقافة العربية والشباب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،ط١ ٢٠٠٣،ص، ٥٤

٩- محمد إبراهيم عيد،الهوية والقلق والإبداع، دار القاهرة ، القاهرة،ط١ ٢٠٠٢،ص، ٦٤

١٠- عبد العزيز شرف،الإعلام الإسلامي وتكنولوجيا الاتصال،دار قباء القاهرة ،١٩٩٨،ص١٠٧-، ١٠٨

١١- عبدالله أبو هيف،اللغة العربية وتحديات العولمة، المجلة العربية للثقافة،ع٤٣ س٢١،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،تونس،ديسمبر، ٢٠٠٢، ص، ٤١٨

حَشَم	نقول: فلان لديه خدم وحشم، أي لديه أقرباء وخاصة وخدم وتابعين. وفي القاموس المحيط، والحَشَمُ: العيال والقرابة والتابعين. وحَشَم الرجل وأحشَامه: خاصته الذين يغضبون له ويناصرونه من أهل وجيرة
حِصْحِص	الحصحص: رمل البحر الأبيض والخشن. وفي تاج العروس، والحِصْحِص: التراب، والحَصَاصَاء: الحجارة والحصة: النصيب. والحِصة: نصيب المدرس من المواد الدراسية وجمعها حِصَص. وحِصة من أسماء النساء عندنا في الكويت، ومعناها اللؤلؤة.
حَكَش	فلان حَكَش: فلان أو " طَقّ له حَاكُوش" أي لف عليه من جهة أخرى كي يمسك به. وفي قاموس المحيط "حَكَش: التوى على خصمه. وفي لسان العرب، والحَكِش: الذي فيه التواء على خصمه.
حِقَن	من الأقوال العامية: "وين ما تحقنه لبن" بمعنى وين ما تصبه فهو لبن" وفي جمهرة اللغة: حَقَنْت اللبن في السقاء أحَقِنه وأُحقِنه حَقناً: إذا صببت الحليب على الرائب قال الشاعر: وفي إبل ستين حسّبُ ظَعينة يروحُ عليّها مخضُها وَحقينها
حَمَا	الحَمَا: أخو الزوج بالنسبة للمرأة، حَمَاي. وتقول عن زوجته حماتي. والجمع : حُمان. وفي تاج العروس، الحُمُ: كل من كان من قبل الزوج مثل : الأخ والأب والعم. ونقل الخليل عن بعض العرب أن الحَمَو يكون من الجانبين كالصهر.
حنايك	بقلب الكاف بصوت الكشكشة، نقول في عاميتنا: ياكل عليه حنايج" أي يستشيط غضباً عليه ويود لو ينتقم منه في أسرع فرصة. وأصل اللفظة من الفصيح الحَنَك وهو باطن أعلى سقف الفم من الداخل، كما في القاموس المحيط. ومعنى ياكل عليه "حنايج" كأنه يعض على حنكه بشدة من الغضب
حِنْبِزَان	نبات بري له جَذر يشبه الجزر، يوكل. وفي جمهرة اللغة لابن دريد، الحِنبِزَة والحِنْزِبَان: الجزر البري

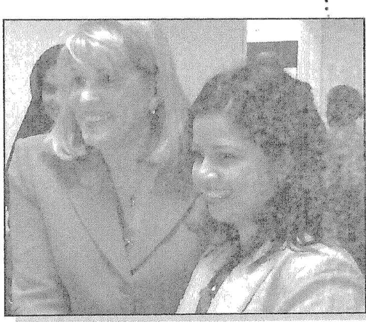


حوَف	حاف الشيء نظفه ودعكه بحيث يبدو في أحسن صورة، ومن الحَـوَّافـة وهـي المرأة التي تقـوم على خـدمـة العـروس والاعتناء بها قبل وأثناء إقامتها مع عريسها في بيت أهلها في أسبوع الزواج قديماً وفي المعجم في بقية الأشياء، نقول: حَافه حَوفٌ أي لم يترك فيه أثر.
حَيس	نقول: الحبل أو الخيط فيه حَيس بمعنى ملتف بطريقة عكسية، وحِست الحبل إذا فتلته. وفي الجمهرة: وأهل اليمن يقولون: حِست الحبل أحِيسه حَيساً إذا فتلته.
حَيْل	الحـيل: القـوة والشـدة، يقـول : فـيك حَـيْل أي أعندك مقدرة وقوة.كما يقولون أيضاً: امسك الحبل وشده حَيْل، أو اضرب حَيْل: أو ما فيني حَيْل، أي ليس لدي قوة وعزم. وفي تاج العـروس، والحَيْلُ: القـوة كالحـول، ومنه الدعـاء الطويل الذي رواه التـرمـذي في جـامـعـة: اللهـم ذا الحَـيْل الشـديد.
حَجْله	تقلب الجيم في الدارجة ياء فتنطق حيله والحَجْلَة: من ألعـاب البنات قـديمـاً، تعـتـمـد اللعـبـة على تحـريك قطعـة صغـيـرة من الفـخـار برجل واحدة منهن من مربع إلى آخر وتتـرك في اللعـبـة اثنتان من البنات، بحيث ترفع كل واحدة رجلاً وتقفز بالأخرى لكي تتابع قطعة الفخار وتدفعها. وفي جـمـهـرة اللغـة، حَجَل يَحْـجِلُ حَـجْـلاً: وهو تقـارب الخطو كمشية طائر الحجل. وفي لسان العرب، والحَجْل والحِجْل: القيد يفتح ويكسر، والحَجْل مشي المقيد. وحَجُل الإنسان: إذا رفع رجلاً وتريث في مشيه على رجل. قال الشاعر: **فقد بَهَتُ بالحاجلات أخالها** **وسَيف كريم لا يزال يصُوعها**
	خ
حَبة خَال	حبة سوداء تظهر في أجزاء متفرقة من الجسم. وفي جمهرة اللغة، والخَال: الأثر في البدن، والخَال الذي في الوجوه وغيره.
خَب	خَب الثوب بمعنى اتسع على لابسه، فـيـقـال لمثل هذا: الثوب يخب عليه. وتستعمل اللفظة مجازاً للشخص الذي يَعْطي أو يعُطى شيئاً قليلاً فيقولون: يكفي فهو يَخُب عليه. وفي القاموس المحيط، خَبْخَب الرجل: استرخى بطنه، وتَخَبْخب: هزل بعد السمن، والشيء ارتخى.



ترى أن القصة القصيرة هي الفن السردي الأصعب دون منازع

ميس العثمان : الكتابة ومضة لا يلتقطها إلا الراسخون في الوجع


مع الأديبة ليلى العثمان

"البيان" خاص:

بين النصوص السردية ولغة العاطفة الكامنة وراء كل حرف ، توجد الكاتبة الشابة ميس العثمان عضوة رابطة الأدباء التي استطاعت أن ترسم باقتدار ملامحها الكتابية من قصة ورواية وإبداعات نثرية أخرى .. صدرلها مجموعة قصصية بعنوان " عبث" و " أشياؤها الصغيرة "و روايتي " غرفة السماء " و " عرائس الصوف " . وفي هذا اللقاء نتعرف على اللحظات الأولى التي سار فيها قلم الكاتبة ميس العثمان على ورق النشر ، وما وجهة نظرها في بعض القضايا الثقافية المهمة كغربة القارئ عن الكتاب وبوح آخر نجده في الأسطر التالية:

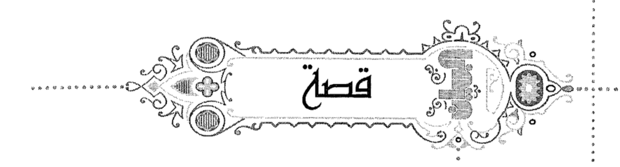
• الكتابة ومضة أولى وقد تبقى كذلك مهما تعاقبت الإصدارات .. كيف تولدت هذه الومضة ومتى.. ومن وقف إلى جانبها حتى أظهرها للنور؟

– هي فعلاً ومضة أولى واستثارة خاصة لا يلتقطها إلا الراسخون في الوجع،كان ذلك منذ أن أنهيت الدراسة الجامعية، ربما قبلها بقليل، إنما الإصدار الأول جاء بعد تحفيز/ليس بالقليل/ ممن نشروا لي أوائل نصوصي السردية عبر الصحافة، وأتذكّر هنا الشاعر نشمي مهنا من خلال "الطليعة" وأيضاً مجلة البيان، ثم جاءت الدفعة التشجيعية الأكبر من خلال الأستاذ سليمان الحزامي الذي دفعتني نصائحه لإصدار المجموعة القصصية الأولى التي حملت اسم "عبث" وكان ذلك في سنة الـ٢٠٠١ ، بدعم مادي ومعنوي من والدي الغالي، وأسرتي الصغيرة ، وهكذا توالت الإصدارات، لتأتي بعدها مجموعتي القصصية الثانية "أشياؤها الصغيرة" سنة ٢٠٠٣، ثم الرواية الأولى "غرفة السماء" في ٢٠٠٤، ثم روايتي الثانية "عرائس الصوف" في ٢٠٠٦ والمشاركات في الكويت وخارجها كمملكة البحرين، وسلطنة عمان في صلالة.

• على الرغم من التشابه المحتمل بين القصة والرواية إلا أن لكليهما نهج وعر ، وأنت جربت الكتابتين فكيف كانت هذه الرحلة وأي النمطين أعطاك فرصة أكبر للتعبير؟

– يجب أن نفرّق بين النمطين السرديين في الكتابة، أي بين القصة القصيرة كشكل أدبي وبين الرواية كشكل سردي مختلف، فالفن القصصي يحتمل وجود فكرة محددة، بزمن محدد، بتتابع معيّن، بداية ونهاية محدودتان،إنما العمل الروائي، له أجواؤه الخاصة، وشخصياته التي تتنوع وتتفرّع بكل أحداثها،والزمن في الرواية ممتد ويحتمل التطويل، كذلك الأفكار والتفاصيل، وهذه الأخيرة هي من أعطتني مجالاً أوسع للتحرّك والتجلي وأمدتني بالشعور "الكتابي" الحقيقي، لذا أجدني اليوم في الرواية أكثر حضوراً من القصة وإن كانت القصة القصيرة هي الفن السردي الأصعب دون منازع .

• جائزة المبدع بهجة ترده لطفولته ثم تجعل منه كياناً كبيراً بآن معاً ..بماذا حدّثت الورق والقلم الذي على مكتبك.. وبماذا خاطبت



الباقة الزرقاء

تأليف اوكتافيوباث
ترجمة: فريد اسمندر

أفقت مبللاً بالعرق. كان البخار الحار يتصاعد من أرضية الشارع المرصوفة بالآجر الأحمر والمرشوشة بالماء حديثاً. بُهرتْ فراشة رمادية الجناحين ودارت حول النور الأصفر. قفزتُ من الأرجوحة الشبكية وعبرتُ الغرفة حافي القدمين وأنا أحاذر ألا أخطو فوق عقرب ما ترك مخبأه طلباً لقليل من الهواء النقي. مضيت إلى النافذة الصغيرة وتنشقت هواء الريف. يمكن للإنسان أن يسمع تنفس الليل، أنثوياً ضخماً. عدت إلى وسط الغرفة وسكبت من الجرّة بعض الماء في حوض الغسيل ثم غمست فيه منشفتي. فركت صدري وقدمي بالقماش الرطب، جففت نفسي قليلاً وارتديت ملابسي بعد أن تأكدت أن لا وجود للبقّ مختبئاً في طيّاتها. أسرعت أنزل السلم الأخضر. عند الباب التقيت بصاحب المنزل وهو شخص صموت له عين واحدة. كان يجلس على مقعد من الأغصان المجدولة ويدخن وعينه نصف مغلقة. سأل بصوت خشن:

- "إلى أين أنت ذاهب؟"
- "لأتنزه قليلاً، فالحر شديد".
- كل مقفلة. والشوارع معتمة لا مصابيح فيها. خير لك ألا تبرح مكانك".

هززت كتفي وغمغمت: "سأعود قريباً". ثم غصت في الظلمة. لم أتمكن في البداية من رؤية شيء. تعثرت عبر الشارع المفروش بالحصى. أشعلت سيجارة. ظهر القمر فجأة من وراء سحابة سوداء وأضاء جدار أبيض كان متداعياً في عدة أمكنة. توقفت وقد بهرني هذا البياض. صفّرت الريح بلطف. تنشقت نسيم رائحة شجر التمر الهندي. أصدر الليل همهمة مليئة بالأوراق والحشرات. عسكَرت الجنادب في العشب الطويل. رفعت رأسي: هناك في الأعلى كانت النجوم أيضاً قد نصبت معسكراً. اعتقدت أن الكون كان نظاماً هائلاً من الدلائل، حديثاً بين الكائنات العملاقة. تصرفاتي، أصوات الجنادب، ومض النجوم لم تكن سوى فواصل ومقاطع وعبارات متناثرة من ذلك الحوار. أية كلمة يمكن أن تكون، والتي كنت أنا أشكل فيها مقطعاً فقط؟ من الذي يلفظ الكلمة؟ وإلى من تقال؟. رميت سيجارتي على الرصيف. وأثناء سقوطها رسمت انحناءة مضيئة وأطلقت شرارات مقتضبة كنيزك صغير.

مشيت طويلاً ببطء. شعرت أنني حر، آمن بين الشفاه التي كانت في تلك اللحظة تتخاطبني بسعادة كهذه. كان الليل حديقة عيون. عندما عبرت الشارع سمعت شخصاً ما يخرج من أحد المداخل. تلّفت حولي لكنني لم أميز شيئاً. أسرعت في سيري. بعد دقائق قليلة سمعت صوت وقع خُفّ متثاقل غير واضح على الحصى الحار. لم أرغب في الالتفات رغم إحساسي بأن الشبح يقترب مني أكثر لدى كل خطوة. حاولت الهرب فلم أستطع. توقفت فجأة. وقبل أن أتمكن من الدفاع عن نفسي، شعرت برأس سكين في ظهري وصوت لطيف يقول:

- "لا تتحرك يا سيد أو أغمد السكين في ظهرك".

سألت دون أن أستدير إلى الوراء:

- "ماذا تريد؟"
- أريد عينيك يا سيد" أجاب الصوت الناعم المؤلم تقريباً.
-"عيناي؟ما ستفعل بهما؟ اسمع، لدي بعض المال. ليس كثيراً لكنه مبلغٌ لا بأس به.

سوف أعطيك كل ما معي إذا تركتني أذهب، لاتقتلني".

- "لا تخف يا سيد، لن أقتلك. سوف آخذ عينيك فقط"



بفضول وتوتّر، في حين كانت مدينته تهبط ببطء حتى لامست جفني برفق. أغمضت عيني.

قال:"دعهما مفتوحتين".

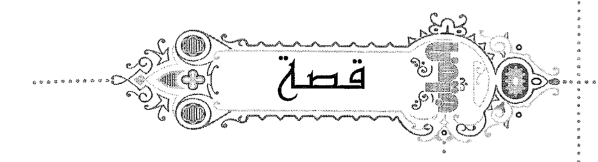
فتحتهما. أحرق اللهب أهدابي. وفجأة تركني.

- "حسن، إنهما ليستا زرقاوين. هيا انصرف.

اختفى. استندت إلى الجدار ورأسي بين يدي. تمالكت نفسي. تعثرت، سقطت وأنا أحاول النهوض ثانية. ركضت قرابة الساعة عبر المدينة المقفرة. عندما وصلت الساحة العامة رأيت صاحب المنزل ما يزال جالساً أمام الباب. دخلت دون أن أقول أية كلمة. وفي اليوم التالي غادرت المدينة.

*اوكتافيوباث:

شاعر وكاتب وناقد ودبلوماسي مكسيكي، حائز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٠م.



بقايا حلم

بقلم: أسعد اللامي
(العراق)

كان مرأى الصالة عند الافتتاح مذهلاً، أدهشه الجمع الغفير، النساء على وجه الخصوص، نساء مثل نجيمات مزهرات، سابحات في سماء الصندق والبخور الثمين، بيض بشعور ذهبية وعيون زرق وسمراوات بلون مساءات الجنوب ذوات عيون سود كماسات الزنج وأخريات غيدُ فارعات بعيون ضيقات مليئات بالمكر.

... ليلٌ خُرافي شبيه بالأساطير، الغرفة الباذخة بنوافذها الواسعة المطلة من علو شاهق على أفياء المدينة الوادعة، السرير الملكي الوثير. ابتسم بخبث حين مر في ذهنه خاطر سريع أن لويس الرابع عشر لم ينم على هكذا سرير، رغم أنه يدرك في قرارة نفسه أن أيما سرير مهما كان مترفاً ووثيراً يكون في منتهى البؤس والرثاء مالم تعبق في ثناياه رائحة امرأة.

.... ولكن لا بأس.

هذه ليلتي الأولى في المكان، هي ليلة الخجول ولربما تعقبها ليال أخريات مفعمات بالجرأة والاقتحام.. هكذا كان يفكر وهو يسلم نفسه لرقاد لذيذ تحت الأغطية الناعمة البيضاء بعد سفر بري طويل.

في الصباح الباكر كانت أصابع الحلم تنسل نحوه، توقظه، برقة متناهية من رقاده وهي تهمس له:

- هيا إلى البحر.

نهض على عجل، ودلف نحو الحمام الباذخ، دوزن صنبوري الماء البارد والساخن في الحوض الأبيض المتلامع بعد أن أذاب قليلاً من أملاح البحر الميت، حتى إذا ما تماوجت الخضرة المزرقة أندس ببدنه في السخونة اللذيذة وغفا في مقيل يشبه مقيل جاموس المعدان في أهوار الجنوب.

في هدأة إغفاءته وخزه قلبه إذ تذكر أنه تارك خلفه مدناً بأكملها نهباً للترقب والخوف من موت متربص في الطرقات وبيت صغير عائم في الظلام تلوب فيه مثل حمامة امرأة صغيرة يحتمي تحت ظل أجنحتها صغار مرتعبين .. أطال في رؤاه الفزعة فامتدت أصابع الحلم ثانية، كان ضغطها هذه المرة أشد وهي تهمس بصوت خالطه بعض من نفاد صبر.

والبحر.. ألم يكن أحد أحلامك، أم تراك نسيت؟

طرطش الماء على الرخام الصقيل بعد أن هب عجلاً ومضى يرتدي آنق ثيابه وكأنه على موعد مع امرأة العمر شق عليه وصالها حتى جاد الزمان بفرصته الفريدة للقاء.

أدار أكرة الباب النحاسية المدورة، ودبت خطواته بتؤدة في الرواق الطويل، الصمت يلف أرجاء المكان لا شيء غير الشخير الرتيب ينبعث من وراء الحجرات ورائحة الصندل العابق في بحر الهواء الراكد في فضاءات الفندق المنتصب كعمود من ضياء زجاجي أزرق فوق قاعدة الرخام الأسود الصقيل.

عند المصعد تعمد الضغط على زر الطابق الأول مؤثراً الهبوط نحو منفسح السلم الواسع الدرجات والمطل على الصالة مستعيداً صورتها في الأمس، مع الصباح كانت الصالة خالية إلا من أطياف نجيمات الأمس، ألقى من مكانه المرتفع نظرة ملؤها الفخاروشرع يهبط الدرجات الرخامية الملساء برأس مرفوعة يليق بفاتح منتصر لأسوار مدينة عصية.

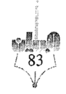
عند الباب الزجاجي الدوار انحنى له البواب مبتسماً بعد أن ألقى عليه تحية الصباح ثم أردف بملامح لا تخلو من نباهة عالية ودماثة خلق أكسبتها إياه سنوات عمله الطوال في التعامل مع شتى أنواع البشر:

- أراك مبكراً يا سيدي..

نعم.. هذا صحيح، بل ربما أكون قد تأخرت كثيراً.. أجاب.. أضاف البواب بأدب جم أود الاعتذار منك يا سيدي عما سببته لك من إحراج البارحة أوه.. لا داعي للاعتذار، كنت تؤدي واجبك فحسب.. رد بود مماثل عاود الباب حديثه متسائلاً.

ولكن.. ليسمح لي سيدي بالسؤال. ألا يؤلمك حملها في جسدك؟!

لم يرد عليه بشيء واكتفى بالربت على كتفه والابتسام وحين هم بالخروج امتدت يد البواب وأطفأت جهازالكشف عن المعادن ثم انحنى له مرة ثانية مبتسماً ابتسامة ذات مغزى.



البارحة حين هم بدخول الفندق للمرة الأولى، رن جهاز البحث عن المعادن، نبهه البواب إلى ضرورة تفريغ جيوبه من أيما قطعة معدنية تثير حفيظة الجهاز، ألقاها جميعاً على طاولة في الجوار وعاود الدخول ثانية لكنما الجهاز آبى إلا الصراخ. وفعلها في المرّة الثالثة.. حينها تنبه لأمر كاد أن ينساه.

قال للبواب بضيق:

- لا فائدة، المعادن في داخلي!! ولن يكف الجهاز عن صراخه ما دمت أمر من أمامه. لم يفهم البواب الأمر، بل ربما تصوره لي نحو آثار ريبته مما دعاه لإخبار مسؤول الأمن في الفندق الذي هرع مستنفراً، قال لمسؤول الأمن بهدواء وهو يشير نحو جسده.

... إنها الشظايا!!

فغر الرجل فاه مندهشاً وهو يردد الشظايا!!

نعم أجابه بذات الهدوء مؤكداً وهازئاً.. شظايا الحروب أحمل نثارها في جسدي من قمته حتى أطراف أصابع قدميه.

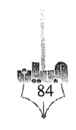
* * *

شوارع المدينة في الصباح المبكر يلفها الصمت والندى الآتي من البحر، ليس سوى طير أبيض وحيد بكّر في الطيران عالياً في الزرقة التي بدأت للتو بالنهوض، فوق رأسه تماماً، بدا جذلاً بشكل غريب وهو يفرد جناحيه، ومنقاره الأحمر الجميل يلمع تحت وهج الشمس التي خرجت للتو من رحم البحر في سنواته الأولى، استولى عليه حلم السفر وملك لبه بشكل عجيب، كان يحلم برؤية كوبا أو إسبانيا، الأندلس بالتحديد غرانادا على وجه الدقة. كان تحت انبهار كامل بأشعار لوركا جعله يتحرق شوقاً لرؤية القمر الأندلسي وهو يهرب خائفاً قبل أن يمسكه الفجر ويصنعوا من بريقه أقراطاً وأساور. كان يود رؤية البحر الأزرق الواسع الكبير، يتجول على شواطئه اللازودرية ويرى الفاتنات وهن يتغنجن بدلال على الساحل الرملي الفسيح يحملن زهوراً يومئن بها ويبتسمن ابتسامات ذات مغزى.

في رحلته الأولى نحو تلك الأصقاع بعيداً عن أرض بلاده كانت "الايفا" تهتز مع تعرجات الوهاد فتثير فيه مزيداً من القرف تزيده نصائح العريف بكرشه المتدلي للأمام والذي لم يستطع نطاقة الأخضر ذو النسر المعتم اللون أن يضبط اندلاقه وهو يصرخ بصوت يجهد أن يجعله يصل إلى مسامع المرتحلين معه بملامحهم التي عكرها الغبار والخوف، والمجهول.

ممنوع التحدث بصوت عال، ممنوع الوقوف بقامات منتصبة ممنوع تدخين السجائر، الوقت ليل وكما ترون إن من شأن أية ومضة مهما كانت خابية أن تكشف مواقعنا، نحن في سومار، لسنا في أراضينا على أية حال.

تلتها رحلات أخر، أشد بؤساً وأمضى ضراوة، كَيلان غرب، سربيل، زهاب، مهران، قصر شيرين، أسماء كانت ذات يوم مدناً أو تلوح هكذا وغدت أطلالاً خربه عافها اليوم.



وقع خطواته على الأرصفة يترك فيه رنة من فرح لم يألفه من قبل إذ يكشف مع كل خطوة يخطوها للأمام أن الرائحة الآتية تملأ روحه وتهز حواسه المتأهبة هي رائحة البحر عطر الأعشاب، عبق الحلم البعيد، كما توسمه في ذهنه.. أريج خاص.. ظل يطارده ويحلم به طوال ثلاثين عاماً.

نفحٌ لا يشبه رائحة الماء.

فالماء ليس بعيداً عنه، بل هو يلاعب أعطاف بيته الصغير ويتسلق صباحاته والمساءات .. ولكن النهر في مدينته التي أسلمت روحها للتيه لم يعد يثير فيه أدنى شهقة في الروح وهو يراه كل يوم من نافذة الدار العلوية يتلوى منبسطاً، امتداداً صخرياً ميتاً خالياً من أيما رفة قلب أو ومضة حياة بالضد تماماً مما يلمسه الآن حيث الاكتشاف اللذيذ للمسرات الصادقة التي تكتنف حياة الموجودات، ساقية صغيرة شقتها يد فلاح في حدائق الطريق، كتل من الأسى المورد قصت بعناية فائقة على هيئة أشكال هندسية جميلة، زهرة وحيدة شرعت أجنحتها للنور، نسائم جذلى تتلاعب بجدائل الأشجار أعمدة الضياء تهبط بخيلاء من المصابيح المعلقة.

وفي عطفه إلى اليمين اشتدت الرائحة الثملة عابقة بالفجر والأعشاب والرذاذ تعلق عن قدوم البحر، عن حضوره خطوة.. خطوتان متهيبتان وتنفجر الدهشة من هول ذلك الانبثاق المخيف المهيمن بقوة على الأشياء والموشوش بإيقاعات من موسيقى (بو سيدون) الهابطة من بؤرة غير مرئية في السماء أو من همهمات عرائس البحر الصاخبات بعيداً عن الأصقاع الزرقاء المديدة أو ربما من أنين الغرقى القابعين في الأعماق السحيقة.

هو البحر.. إذن.. فيه تنتهي كل الخطى والأسرار ولا تتبقى سوى دكة السماء هناك عند الأفق البعيد تلتحم مع المياه في صخب حميم، وربما تكون بذرة الحياة الأولى قد انبثقت هناك من ذلك التناسل المقدس.

الريح الصباحية المخضبة بالنور البهيج تغسل وجهه بنداها فلم يحتمل.. كل هذا الفرح الذي تأخر في الحضور كثيراً. تكوّر على نفسه وبكى وحيداً على شاطئ عمره المضاع.. بكى بحرقة رجل على أعتاب الخمسين عمراً تناهبته الحروب وضيعته الأوهام.

في الأعالي.. كان الطير الأبيض الجميل يحدق في الأرض فيرى بحراً واسعاً لا تحده حدود يقابله وجه وحيد لرجل بملامح شمعية قاسية مستغرق في النظر بعيداً في شراع هارب لقارب تتلاعب به مويجات هازئات.

رفع الرجل رأسه على مهل منكسر نحو السماء، مازال الطير الأبيض محلقاً بسكون لكنه هذه المرة لم يكن وحيداً.. كانت برفقته نورسة أجمل.. ابتسم بحزن غريب وحمل بعضه وعادت خطاه تدب على ذات الطريق عائداً باتجاه فندقه..

عند البوابة الزجاجية كانت ابتسامة البواب أكثر اتساعاً وأشد صنواً. وهو يقول تفضل يا سيدي لقد أطفأت الجهاز حين لمحتك من بعيد!!





قصيرتان للوحشة والحزن

شعر:عزت الطيري
(مصر)

(الوحشة)
لا شيء سوى الوحشة
تنظر بعيونٍ ماهرةٍ
وتطلُّ على الكرسى المتربِ
وعلى المائدةِ الخاليةِ من الأكوابِ
وأطباق الحلوى
وعلى الحائطِ
تأكله الوحدةُ والبردُ
وعلى المشجبِ
والقطِ الراكضِ فى اللوحةِ
منذ سنينٍ
وعلى العودِ المهملِ
فى الكيس الأبيض
وعلى الرفِ المكتظِ بعُلب دواءٍ
فارغــةٍ
وزجاجاتٍ جفّتْ ألوانُ سوائلها
لا شئ سواها
عُد سوف ترافقك قليلاً
حتى ينزاح غبارُ الأشياءِ
عن الأشياءِ
بهديل امرأةٍ،
حين تبوح خطاها

برنينِ الموسيقى..
أو بضجيج نوافذها
أو بالشكوى العذبةِ من تعبِ البيتِ
وما في البيتِ من الأعباء
أو بهواءٍ يأتي من شجرٍ
أو ريحٍ ناعمةٍ
أو بكثيرٍ
من ماءٍ!!

٢
(كالفضَّةِ ومَضَت)
مَرَّتْ
وابتَسَمتْ
ألقَتْ برنينِ تحيتِها
في أرض الشارع
كالفضةِ
-ومَضَتْ -
ومَضَت
لمعتْ
في ذاكرة القلب المتعبِ
كشهابٍ!!
من تلك الأنقى من عطر عذابي؟!
من تلك الـ طرقتْ بابي؟
دون هواداتٍ
ورنَتْ
بقليلٍ
من ذكرى
وكثيرٍ
من وهم عتابٍ
من..من؟
والأسئلة الجوعى
كالمطر تَزَخُّ
وأنا أعجز من عصفورٍ
أمسكهُ الفخُّ؟!





سفر

شعر: مروان محمد عبيد
(لبنان)

تعبرني الريح..
تشهق حفنة تراب .. تتثاءب.. تنظر باتجاه الأسئلة
التي شرعت أبوابها في وجه الليل.. والنهارُ يتساقطُ
عند أسوارها.. دون .. دون أن ينبس ببنت شفة
تشهقُ حفنة تراب أخرى.. تغازلُ وجه الماء.. ولا يلبث
أن تلتف الساق.. وتتسلق الأوراق أغصانها..
وتتفجر الحياة من حمأة الوصال ما بين الماء والصلصال..
تأخذنا الدهشة إلى أعماق سراديبها حيث تكون الحقيقة
أغربُ من الأخيلة التي تتسربُ خفية تحت أجنحة ظلام حزين..
أحمل سلة ذكرياتي.. وأمضي إلى حيثُ تأمرني العناصرُ
كشمعة أشعلتَ قصداً في مهب الرّيح..
حتى السماء.. تمطرُ حزْناً
تستيقظُ حفنة تراب أخرى.. وتومئُ لي..
تتملكني شهوة الخوف..

دعيني لسفري الدائم عبر أشرعة الأيام ومرافئ الظّنّ..

في كل نهار سفرٌ جديد إلى وجع جديد

وعندما أحطُ رحالي لن يكون لي موعداً آخر مع السراب

سأكون معك أيها التراب..

أتوكأ عليك.. أندس في فراشك..

وأغفو...!!

رحيل

ألبسُ حُزني.. وأسيرُ في الشارع منكسراً..!؟

يغيبُ وجهي عن وجهي.. وينكرني ظلي..!؟

أقرعُ نافذة أيامي.. ولا منْ يجيب..!؟

أجدني في العراء.. أضاجعُ دمي..!؟

تتملكني شهوة الصُراخ.. !؟

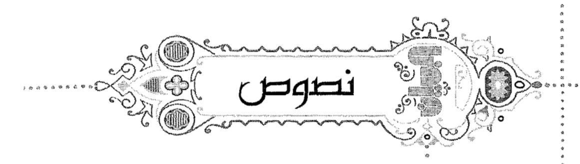
والنومُ على عشب الزمن الطالع من القهر!!

إلى أين يقودني هذا النهْر!؟

قطارُ الأيام لا تنفدُ عربَاتهُ..!!

والمسافرون.. لن يعودوا ثانيةً..

تأمُرُهم العناصرُ.. فيستجيبون للرحيلْ..!!



أربعون فراشة مضيئة

بقلم: بثينة العيسى
(الكويت)

(١)

هل تخونُ الستائر المكان
أم أن أحلامي مثقوبة؟

(٢)

أتفتح مثل ملكة الليل
أتضوّع مثل كلمة الليل

(٣)

عمتي تقولُ
ليس في بيتنا عنترة أو مسرور
يقصّ رأسي لو غادرتُ السرداب
عمتي العمياءُ
لا تعرفُ بأن الضوء في الخارج
يشرع فاهُ
يقطرُ لعابهُ / البريق
لو رآني

(٤)

كونٌ صغيرٌ ينبتُ بين أصابعي

يورقُ بين أصابعي
أرى أجساداً مائعة
تعطر الهواء
(٥)
قالت عمّتي بأن فارساً مرّ بأحلامها ليلة أمس
والشمس نائمة في جيبه الخلفيّ
قلتُ لعمتي :
ولكنني أريدُ القمر !
(٦)
المرايا حزينة
لأنني شفافة كخرافة
(٧)
زارني برميلٌ في الحلم
يضع نظارتين
وحزاماً من الجلد
قال البرميل :
ضعي قصائدكِ وضفائركِ في جوفي
شاعرة أنتِ، جميلة أنت
سأعتقكِ في النّور / جوفي !
(٨)
لحظة نادتني الحرية إلى البقعة المضيئة
قلتُ : أريني أنظرُ إليكِ ..
...
...
الحرية
أراها
جثة سلسلة !
(٩)
عادَ البرميلُ بالأمس
قال بأنه مخلصيّ ..

لم أبتسم في وجهه ولو قليلاً

(١٠)

الوهمُ كثير، يرتعُ ويلعبُ تحت الشمس

الشمس ساذجة

لا تميز الفوارق ..

لفرطِ ما تبديها

(١٢)

ماذا لو كانت السماء مصنوعةً من نور ؟

هل سأتحوّل

لو نظر لي من أعلى

إلى شامة ؟

(١٣)

وضعت عمّتي خبزاً أمامي وقالت بأن " الأدهم " يريدُ رؤيتي ..

رقصنا طوال الليل

قالت العمّة بأن هذا غير لائق

يوم سمعت ضحكنا يعبئ الهواءَ

يخلخل الفراغَ

يشعل القمر

(١٤)

أحضر الأدهم صوراً للعالم

كان الوضوحُ في كلّ مكان

حدّ الغموضِ

الأدهم قال بأنه لا يريدُ أن أرى ما يرى

يريد أن أرى ما أرى

لهذا ..

جلب صوراً لأزهار، وأخرى لسلال قمامة!

(١٥)

صلّيتُ بما يتجاوزُ المعتاد

لم أكن أعرفُ

الشيء الذي ينقصني

الشيء الذي يطلقني في الحلمْ
لم أكن أعرفُ ماذا أريد
صلّيتُ لأعرفْ
(١٦)
قال الأدهمُ سأشتري لكِ قبعة كبيرة
وأحملك إلى فوقْ
الأدهم لا يعرفُ بأن عندي أشياء كثيرة
لأكتشفها هنا..
(١٧)
قرأتُ حكاية لم يكتبها أحد
ربما كتبتها أنا ..
عن وادٍ مقدّس
جنة الكائنات التي تحبو على ركبها
كل ليلة
لتباركَ زواج العشبِ والقمرْ
(١٨)
العمّة قالت بأن أحلامي ليست غريبة
عن أحلام ضبٍّ صحراويّ
أو بدويّ حقيقي
(١٩)
غضبَ الأدهم اللئيم
لأن القبعة لم تعجبني
حولناها إلى مزق
بعثرناها في الهواء
واصلنا النفخ من أسفل
..
طيري طيارة طيري !
(٢٠)
رأيتُ العناكب تحيكُ مشغولة !
.. مهادَ طفلٍ



أم كفن ؟

(٢١)

عندما لفظتُ بقعة قانية على الأرض
قالت عمتي
" ألقي نظرة واحدة على فوق ..
واحدة فقط !
قبل أن يفوتَ أوانك "

(٢٢)

أحضرَ الأدهم قبعةً أكبر
زيّنها بالأزهار وحبات إجاص خضراء
وضعها على رأسي واحتضن خديّ قريباً ولم يتكلم

...

...

لم أرفض !

(٢٣)

عمتي تلف جسدي بقماطٍ أبيض
الأسود " يثير انتباه الشمسَ "
لفت ساعديّ
ساقيّ
بطني
.. أنا مومياء حية

(٢٤)

كان الأدهم يغنّي وهو ينزل الدرج
يغنّي وهو يغطي رأسي بالقبعة
وجسدي بأكياسٍ لماعة
شبك يدي بيدهِ وصعدنا

...

...

ما عدتُ أحبّ الأدهم

(٢٥)

عمتي ترشّ الماء على وجهي
وجهي يتقشر
بين أصابعها الرحيمة
الأدهم يجلسُ في البقعة الحالكةِ
يدفنُ رأسه بين يديه
ما عدتُ أحبّ الأدهم

(٢٦)

لم أجد فوق
إلا العمى

(٢٧)

العمى :
حرقٌ في العينين
حرقة في القلبْ

(٢٨)

الأدهم أمسك بيدي
قال بأنني نضرة مثل زهرة الليلك
وضع أمامي المرآة لأصدّقه
كانت المرآة حزينة
كان الدمار شاملاً

(٢٩)

قالت عمتي بأن الأدهم لن يعود ما لم أنادِه
لم أنادِه

(٣٠)

الذين أرادوا إسعادي
جلبوا لي وطاويط في أقفاصْ
عمتي تظنّ بأنهم يريدون السخرية مني

(٣١)

أطير منذ ثلاثةِ أيامٍ
على ارتفاع ثلاثة أمتارٍ من الأرض

أراقص أطفالاً يتسللوّن إليّ
من فتحات التكييف
أطفالاً يحبون السرداب
قلوبهم لا تريدُ أن تكبر
جلودهم سكرٌ محروق
(٣٢)
نبتت في سيقان الكراسي ركبٌ وبدأت تقفز
مشجب الثيابِ يهز أردافهُ
الريحُ تغنّي
لستُ وحيدة هذا المساء
الكون نديمي
(٣٣)
زارني زنجيٌ طيّب
كتفه كان عارياً
ومتعرّقاً ..
مسح على وجهي
تبددت الحروق
غادر
بعد أن تركَ في المكان
رائحةَ الحصاد
بكت عمتي وأقسمت ..
أن لا تتحدث إليّ بعد اليومْ
(٣٤)
عمتي تتركُ لي الطعام أعلى الدرج
تغلق جميعَ النوافذ
باب غرفتها الزرقاء
وقلبها
(٣٥)
الزنجيّ يزورني
يمسح وجهي



يفاقمُ نضارتي
يفاقمُ سُمرتي ..
(٣٦)
رأيتُ منجلاً يحصدُ سنبلة
سنبلة وحيدة
(٣٧)
الأدهم يبكي بين ركبتيّ
يقول أحبّكِ
ولكنه لا يحبّ السرداب
ولا يفهم العتمة.
(٣٨)
عمتي نزلت الدرج
ولما رأت أني ما أزال أرقصُ وأدور على نفسي
ركضت إلى فوق
عمتي لا تحبّ مجالسة الملائمين للرحيل
قالت ..
(٣٩)
غداً سوف يجيءُ الزنجيّ الطيب ليريني منجله
سوف ألمس المنجل بيديّ
سوف يخبرني بأنه غير مؤلم وغير مخيفْ
غداً ستنزلُ السماءُ إلى سردابي
لترقص مع العالمْ
هكذا أسرّ لي الحُلمْ.
(٤٠)
كلمة الليل
نورٌ أنا





يحتوي على تفاصيل مهمة ورؤى نقدية جديدة بالمتابعة

الناقد د. سليمان الشطي يؤرخ في كتاب جديد لمسيرة الشعر في الكويت

صدر للناقد الدكتور سليمان الشطي كتاب بعنوان "الشعر في الكويت". ويعرض مسيرة قافلة الحياة الشعرية في الكويت منذ بزوغها الأول والذي تزامن مع بداية تأسيس الدولة في القرن السابع عشر الميلادي والتي يقول عنها د. الشطي: بأن هذا التاريخ السياسي المتقدم رافقته ولازمته إشارات إلى ومضات ثقافية وجهود فكرية تومئ إلى تشكل بنية هذا المجتمع وتكامل أركانه المختلفة، ومنها الجانب الفكري. ويصل المؤلف في كتابه إلى عصرنا الحالي عابراً مسافات زمنية، وحقب تاريخية على درجة عالية من الأهمية، ويقوم بنبش تفاصيلها، مستعرضاً ما قدمته لنا تلك الأزمنة من شعراء. ولا يكتفي الناقد د. الشطي بالعرض التاريخي للشعر والشعراء، بل يقوم بعمل نقدي وتحليلي للمادة الشعرية، مما يعطي ثراء للكتاب، وزاداً للدارسين والباحثين.

ضم الكتاب اثني عشر فصلاً غطت باقتدار المراحل الزمنية للشعراء، وتميز الكتاب بمقدرته على حصر كل حقبة بشعرائها الخاصين بها مع وصف لتلك الحقبة وربط نتاج الشعراء بواقع تلك الحقبة. فقد ضم الفصل الأول،الذي أطلق عليه الناقد: "الروافد تتشكل"، كلاً من الشعراء: خالد العدساني وعبدالله الفرج واعتبرهما الناقد د. الشطي من المقدمات الأولى، ثم يأتي جيل العشرينات وطلائع الشعراء من خلال الشعراء صقر الشبيب وخالد الفرج. ويعطي الناقد تصنيفاً آخر لشعراء من الحقبة نفسها بقوله: "شعراء: فقهاء ومعلمون"، وهما: راشد السيف ومحمود شوقي الأيوبي.

وفي الفصل الثاني والذي جاء تحت عنوان عام هو: الخروج عن المألوف، يورد الناقد د. الشطي شاعرين هما فهد العسكر وعبد المحسن الرشيد. وفي الفصل الثالث ثمة عنوان يصف باختزال مثير مرحلة

الشعراء: أحمد السقاف وعبد الله سنان ومحمد المشاري وعبد الله حسين وعبد الله زكريا الأنصاري.

وكان لافتاً عنوان الفصل الرابع: "مفصل الحداثة"، وهي الحقبة التي منحتنا شاعرين مهمين هما أحمد العدواني وعلي السبتي، وكلاهما فعلاً كان مفصل النقلة الحداثية بين جيلين، لذلك فقد كان من الوعي بمكان – أيضاً – أن يسمي المؤلف الفصل الخامس من الكتاب بـ "الحصاد" وهو العنوان الذي أطلقه على جيل الستينات: خالد سعود الزيد ومحمد الفايز ود. عبدالله العتيبي ود. خليفة الوقيان. وربما كان يشير المؤلف من خلال مصطلح "الحصاد" إلى الثمار التي زرعت أشجارها منذ شعراء الفصل الأول وحتى الخامس، وقد يكون هذا الحصاد على صعيد المضمون، كالوعي السياسي الذي بذره الأوائل، وقد يكون هو الحصاد الفني أو الشكلي على صعيد الحداثة التي اشتد عودها في هذه المرحلة، وخصوصاً في تبلور قصيدة التفعيلة، وفرضها لكيانها، وقد يكون الشاعر د. خليفة الوقيان قد جسد أعلى درجات هذا النموذج الحداثي في حينها.

أما الفصل السادس فقد وضع له المؤلف عنوان: "في أعقاب التأسيس" ويندرج تحت هذا العنوان شاعران هما يعقوب السبيعي وسليمان الخليفي. بينما يبدو الفصل السابع لافتاً بحيث أدرج المؤلف خمس شاعرات في مرحلة أطلق عليها عنوان "المرأة تتقدم" والشاعرات هن :د .سعاد الصباح ود .نجمة إدريس وجنة القريني وغنيمة زيد الحرب. وانتقل الناقد بعد ذلك إلى الفصل الثامن ليضع له عنوان: "قديم يتجدد" ويطالعنا في هذا الفصل الشعراء: فاضل خلف ويعقوب الرشيد و د. يعقوب الغنيم وعبدالرزاق العدساني وعبدالعزيز البابطين وخالد الشايجي ورجا القحطاني ووليد القلاف. وبينما كان الفصل السابق يتجدد بقديمه كان الفصل التاسع لـ "جيل جديد يتقدم" ويمثل هذه المرحلة: د. سالم خدادة وصلاح دبشة وإبراهيم الخالدي ونشمي مهنا. ثم يأتي الفصل العاشر بعنوان يصف أسلوب شاعرتين هما د. عالية شعيب وفوزية شويش السالم، وعنوان هذا الفصل هو "خارج النسق".

أما الفصل الحادي عشر فقد جاء بعنوان: "النص المجاور" ويضم الشاعرة سعدية مفرح والشاعر دخيل الخليفة، حيث أنهما حققا حضوراً لافتاً في مسيرة الشعر في الكويت.

وضم الفصل الثاني عشر تحت عنوان "الشعر على بوابة قرن جديد"، أسماء شبابية لها نتاج يمثل مرحلة جديدة من الحداثة وهم: عبد العزيز النمر ومحمد هشام المغربي وعلي حسين محمد وحمود الشايجي وسعد الجوير وماجد الخالدي وعامر العامر وسامي القريني وحوراء الحبيب.

الكتاب:"الشعر في الكويت"
المؤلف: د. سليمان الشطي
دار: مكتبة دار العروبة
تاريخ الإصدار:٢٠٠٧





باقة من عطر الكلام

يحمل إلينا البريد باقات من عطر الكلام يرسلها الأدباء والقراء من كافة الأرجاء. وإذ تشكر "البيان" أصحاب هذه الإشادات، فإننا نقتطف من رحيقها اليسير، لتكون حافزاً لنا على تحّمل المسؤولية والثقة التي زرعتها الأقلام بدربنا وعلقتها وساماً نعتز به على صدر مسيرة امتدت لأكثر من أربعة عقود ونتقبل بصدر رحب اقتراحات القراء والنقد البناء لأجل مسيرة أكثر إشراقاً.

● أعبر لكم عن إعجابي الكبير بمجلة "البيان" الموقرة، وعلى ما تقوم به من دور كبير في خدمة الثقافة العربية، وكذلك دورها المميز في نشر الوعي والتنوير من خلال ما تقدمه من مواضيع هادفة، وما تثيره وتناقشه من قضايا متعددة تهم القارئ العربي.

محمود القعود
رئيس اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين
فرع صنعاء

● يشرفني أن أعرب لكم عن عظيم امتناني وفائق تقديري، للمجهودات الجبارة التي تبذلونها في سبيل الإعلاء من شأن الثقافة العربية، وكذلك لما تقدمه مجلة "البيان" من مواضيع هامة في حقل العلم والمعرفة والأدب والتراث الفكري.

د. أحمد طالب
أستاذ الأدب الحديث- الجزائر

● تقـديري لجـهـودكم في الانفـتـاح على مـخـتلف الاتجـاهات الفكرية والثقافية العربية والغربية.

د. هشام العلوي

المركز الوطني للتوثيق- المملكة المغربية

● امتداداً لحبل الوصال الفكري بيني وبين "البيان" الزاهرة يسعدني أن أسهم بالكتابة على صفحاتها النيرة بالعطاء الفكري.

أ.د. محمد بلاسي

عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية

● "أحييكم على المستوى الرائع الذي وصلت إليه "البيان" حتى أنها أصبحت بين عشية وضحاها عروس مجلاتنا الأدبية على مستوى وطننا الكبير"

عزت الطيري

شاعر مصري

● عظيم امتناني لجميع القائمين على تحرير وإخراج مجلة "البيان" الكويتية لدورهم في خلق التواصل الحميم بين أطراف الثقافة والإبداع في العالم العربي وتهانيَّ الموصولة على المستوى الرائع الذي تظهر به المجلة، وعلى اختياراتها الموفقة.

عبد الجواد خفاجي

ناقد مصري

● تقديري لطاقم التحرير ومن يساهم في إظهار "البيان بهذا الشكل الجميل.

مصطفى النجار

شاعر سوري

● منذ زمن طويل وأنا أسعد بمتابعة مجلتكم الغراء، بالتحديد قبل أن أحصل على شهادتي العليا، وقبل أن أنشر أي عمل أدبي ونقدي، والآن أقدم بفخر على مراسلة مجلتكم الغراء.

د. سناء كامل شعلان

دكتوراه في اللغة العربية- الأردن

● يسعدني كثيراً أن أساهم في مجلة "البيان" المتميزة والحافزة لفرادتها داخل المشهد الثقافي العربي.

إبراهيم قازو

مترجم وشاعر مغربي



أمين عام الرابطة حمد الحمد يعلن عن أول صندوق كويتي لدعم الإبداع ويكرم الأمين العام السابق عبد الله خلف والحائزين على جوائز الدولة من أعضاء الرابطة

كرمت رابطة الأدباء الأمين العام السابق للرابطة عبدالله خلف والفائزين بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية من أعضاء الرابطة وهم الشاعر يعقوب الرشيد والشاعر علي السبتي،والناقد د. عبدالله القتم،والروائية بثينة العيسى.

في بداية الحفل ألقى الكاتب فهد توفيق الهندال (رئيس اللجنة الإعلامية) كلمة عن العلاقة بين الأدب والفن قال فيها :'الفن وليد طبيعي للأدب، والفنان أعلى درجات الإبداع التي يصل إليها الأديب فهو اللوحة التي تجسد نبضه، بما يحمله من رسالة إنسانية لمجتمعه وللعالم الذي ينتمي إليه، فيلون بريشته كل منعطفات هذا الضمير مع الحياة، فتصور أدق خلجات النفس البشرية، وتعبر عن مكنونها الأزلي من الأصالة والحداثة'.

و من جانبه رحب الأمين العام لرابطة الأدباء حمد الحمد بالضيوف وبالشيخة باسمة مبارك العبدالله الجابر الصباح راعية منتدى المبدعين الجدد، والشيخة فادية سعد العبدالله الصباح رئيسة اللجنة التأسيسية

لمركز الشيخ عبدالله السالم الثقافي.

و أكد أن مجلس الإدارة الحالي سيكمل مسيرة مجلس الإدارة السابق ويسعى لبذل المزيد من الجهد مع تنفيذ ما جاء في برنامج عمل المجلس، وهو دعم الإبداع الكويتي بكل فنونه مساهمة في تقدم المجتمع. وقال : يسرنا أن نزف إليكم خبر ثمرات أول جهودنا وهي تأسيس أول صندوق لدعم الإبداع أطلقنا عليه صندوق الكويت لدعم الإبداع مساهمة من أحد رجال الأعمال الذي آمن بأن دعم الإبداع واجب وطني.

هذا الصندوق سيسهم في دعم إصدارات أعضاء الرابطة ودعم البحوث والدراسات الخاصة بالأدب الكويتي ودعم دراسات مجلة "البيان".

ثم كشف عن وجود "مشاريع مقبلة، وقال : مع أملنا بأن يكون للمجتمع بجميع مكوناته سواء الرسمي أو القطاع الخاص أو الأفراد، دور كبير في دعم الثقافة والإبداع.

وفي نهاية الحفل كرم الحمد المبدعين من أعضاء الرابطة وكان أول المكرمين عبدالله خلف الأمين العام السابق للرابطة، ثم الشاعر يعقوب عبدالعزيز الرشيد و الشاعر علي السبتي الحاصلين على جائزة الدولة التقديرية، و الناقد عبدالله القتم الحائز على جائزة الدولة التشجيعية في مجال الدراسات اللغوية والأدبية عن دراسته شعراء البحرين وشعرهم في العصر الجاهلي،و بثينة العيسى الحائزة على جائزة الدولة التشجيعية في مجال الرواية عن روايتها 'سعار'.

مؤتمر صحفي

وكان قد نظم على هامش حفل التكريم مؤتمر صحفي تحدث فيه الأمين العام للرابطة حمد الحمد عن إنجاز : 'صندوق الكويت لدعم الإبداع الكويتي' بمساهمة من أحد رجال الأعمال الكويتيين وذلك مبادرة من القطاع الخاص في دعم الثقافة والإبداع الكويتي إلى جانب المساهمة التي تقدمها جهات حكومية كوزارة الشؤون والإعلام والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأضاف: إن هذه المساهمة تزيل الكثير من المعوقات التي تواجه المبدع الكويتي مما يحقق الكثير من الدعم لأبناء الكويت في مجالات الإبداع المتعددة وخصوصاً في مجال الإبداع الشبابي.

وتحدث الحمد عن تجربة دعم الشيخة باسمة مبارك العبدالله الجابر الصباح في عام ٢٠٠١ حيث كان أول تمويل لدعم منتدى المبدعين، وكان نتاج ذلك الكثير من الشباب الذين يقدمون إسهاماتهم

باقتدار وثبات ومعظمهم من أعضاء الرابطة.

وتحدث فهد توفيق الهندال رئيس اللجنة الإعلامية بالرابطة عن إنشاء لجنة العلاقات العامة والإعلام، وقال: إن الهدف منها التخصص في العمل والتنسيق والمتابعة مع وسائل الإعلام المختلفة وكذا توثيق أخبار الرابطة وأعضائها وأنشطتها وعمل حملة إعلامية مكثفة مع بداية الموسم الثقافي المقبل.

في محاضرته برابطة الأدباء: الجحمة: رحلة ابن بطوطة محاولة لتلمس الآخر ومعرفة كيفية تشكيله

ألقى الدكتور نواف الجحمة محاضرة على مسرح رابطة الأدباء بعنوان: صورة الآخر في مصر بن بطوطة)، وقدمتها الأستاذة إقبال صالح.

واستند الجحمة في محاضرته على كتاب بن بطوطة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، حيث حاول تلمس صورة الآخر وكيفية تشكيله، وقال إن رحلة ابن بطوطة تتميز عن رؤى الرحالة الآخرين باعتبار إن الوعي عنده بالآخر ينطلق من الديني والصوفي والاجتماعي وحضور القيم الإسلامية والنظرة المقارنة، الأمر الذي يعطي صورة الآخر ملامح متلونة في مدونته. الوعي بالآخر عنده هو تشكيل يحول الآخر من أثر واقعي إلى صورة فنية وثقافة ونظرة.

و قسم الجحمة بحثه عن الآخر في رحلة ابن بطوطة لمصر إلى ثلاثة أقسام رئيسة: الجانب الروحي، الجانب الواقعي، والجانب الخرافي.

وعرض الجحمة بعض الجوانب التي تبين المنظور الروحي أو الديني الجحمة الذي اعتمد عليه ابن بطوطة لإضفاء شرعية زهدية على رحلته التي استمرت قرابة ثلاثين سنة،قطع فيها سبعمائة وخمسين ألف ميل. وأشار إلى أن ارتداء ابن بطوطة للمرقعات والخرق واعتزازه بها وحرصه عليها يثبت روحاً متشبعة بالروحانيات والإيمانيات، وحديثه عن الكرامات في رحلته هو حديث مؤمن بها، معتقد بأصحابها. كذلك استندت مرجعية ابن بطوطة في رؤيته للآخر في هذا الجانب على اختيارات عدة في البحث عن الغريب والمألوف، والبحث عن الحقيقة والرغبة في اللحاق بالطائفة التي على حق، واختيار المالكية واستبعاد ما عداها.

وقال الجحمة إن ابن بطوطة كان يسرد الأخبار بطريقة توحي إلى يقينه التام بصحتها إذ كان واضحاً أنه لم يكن يعرج على الأخبار المشبوهة إذا ما عاين الصورة. إلا

أنه لم يكن يقدم تعليلاً أو تفسيراً أو رأياً عما سمعه أو رآه وخصوصاً في الجانب السياسي من الأخبار بالرغم مما تميزت به رحلته من دقة الوصف حتى في الجزئيات الصغيرة التي يمكن أن تتقارن فيما بينها.

وأوضح في الجانب الآخر من البحث أن الأساطير والخرافات في الرحلة كانت من أهم المواد، إذ أنها تشكل مادة شعبية غرائبية مرتبطة بتعدد الأماكن تعطيها إيقاعاً متميزاً استند فيها ابن بطوطة إلى العامة لولعهم بتصديق الغرائب فضلاً عن أن هذه الأخبار تتعلق بإعجاز ديني يسلم به ابن بطوطة بسهولة.

وقال المحاضر في بحثه: 'ومما تجدر الإشارة إليه هو أن ابن بطوطة ينطلق من هذه الحكايات إما بواسطة فعل السمع: (سمعت)، و(ذكر لي) و(يحكى)، أو فعل الرؤية: (رأيت). وهو في كل هذه الحالات يقوم بالتعليق عما نقله إما بالصمت الموهم بالرفض أو القبول، وابن بطوطة كثيراً ما يقدم حكاياه دون إبداء أي رأي في شأن هذه الحكاية، بل ينقل من حكاية على أخرى وكأن الأمر عادي ولا يحتاج إلى تمحيص سواء بالتعليق هو بنفسه أو يوسط غيره بفعل ذلك'.

وأشار الجحمة في نهاية محاضرته إلى أن هذه القراءة ليست استقصاء مكتملاً لصورة الآخر من خلال رحلة ابن بطوطة بل هي تلمس أولي يهدف إلى 'رفع الضيق عن الذات في اكتشاف الآخر' من خلال أدب الرحلة كأنموذج للرؤية المغربية إلى هذا الآخر المشرقي (المصري تحديداً) فهي مادة غنية تمس المعتقد والحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وتعتبر رؤيته مرآة لعقلية الآخر وخرافاته وثقافته، وفرصة لاستعلاء الذات.

هيلة المكيمي تطرح إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة في الرابطة: السلطة انتصرت في أغلب الأوقات.. وهُزم المثقف



حاضرت أستاذة العلوم السياسية في جامعة الكويت الدكتورة هيلة المكيمي في رابطة الأدباء عن علاقة المثقف بالسلطة، وكشفت من خلالها عن واحدة من أهم الإشكاليات المطروحة في عالمنا

العربي والإسلامي منذ القرن الرابع الهجري وهي إشكالية العلاقة بين السياسي والثقافي ولمن تكون الهيمنة والسيطرة.

وقالت إن العلاقة بين المثقف والسلطة كانت جدلية انتصرت السلطة في أغلب الوقت وهزم المثقف في أغلب الوقت، انتصار السلطة لم يكن بفضل قوة السلطة، بل بظهور وسيادة ما سمي أو يسمى بمثقف السلطة بدلاً من سيادة سلطة الثقافة، والمسافة بين مثقف السلطة وسلطة الثقافة هي المسافة نفسها بين ظهور الحضارة وانهيار الحضارة، وبين تقدم الأمم والشعوب وتخلفها.

وكشفت عن أهمية العلاقة بين المثقف والسلطة والمتمثلة في عدة أمور أهمها: أن العلاقة بين المثقف والسلطة هي أحد معايير تقدم الشعوب وتخلفها، إضافة إلى ذلك أن العلاقة بين المثقف والسلطة أضحت من أهم السمات المهمة اليوم للتعرف على طبيعة ومدى انفتاح النظام السياسي ومدى توافر المناخ الصحي للتعبير والتأثير في صناعة القرار السياسي.

ضبط المفاهيم

وقالت لابد من ضبط المفاهيم أولاً هكذا قال فولتير: تغير مفهومي طرفي العلاقة المثقف/السلطة يتطلب تحديد من المثقف وما معنى الثقافة وما المقصود بالسلطة.

وكانت هذه هي النقطة الثانية التي أوضحتها د.هيلة فعرفت الثقافة بأنها النتاج المادي والمعنوي، أما المثقف فتغير مفهومه وتعريفه فكلمة مثقف كانت مقصورة في بداية الأمر على الأدباء والفلاسفة فكانوا هم قادة المجتمع والمنظرين للنهضة وقادة الإصلاح ولكن في وقتنا الحاضر تغير مفهوم ودلالة المثقف فأصبح يشمل الأدباء والفلاسفة والشخصيات العامة ورجال المجتمع المدني وكل شخص يحمل توجهاً نهضوياً وتقدمياً. التغير نفسه في المفهوم والدلالة طرأ على السلطة التي كان يقصد بها حقل إدارة التشريعات والقوانين، وكان هذا التعريف ينطبق على السلطة بمفهومها التقليدي والمتمثلة في الحاكم الفرد كما هو موجود في الأنظمة التقليدية أو في مفهوم الدولة بمعناها البدائي والأولي، ولكن مع تغير طبيعة المجتمع وظهور أكثر من سلطة موازية لسلطة الدولة، ومع تفكك مركزية الدولة أصبحت السلطة تعني شيئاً آخر كما لاحظ ذلك ميشيل فوكو، الذي عرف السلطة وحددها بأنها أوسع من أن تختزل في المؤسسات السياسية فهي جملة سلطات أو شبكة متناثرة متضادة ومنتشرة في الجسم الاجتماعي كله إلى درجة تجعل المجتمع يتماهى مع السلطة أو

هو مجموع السلطات الأفقية والعمودية المنبثقة في ثنايا الجسم الاجتماعي وهذه الشبكة العنكبوتية من السلطات الاجتماعية تشمل السوق والمدرسة والعائلة والسجون والمؤسسات الاستشفائية بشقيها الجسمي والعقلي والمعامل والشركات والجمعيات والمؤسسات الثقافية، لذا كان المجتمع في حالة صراع مع السلطة فالأصل هو الصراع والسلم حالة ثانوية عارضة تحرص عليها السلطة.

شرق وغرب

"وقالت المكيمي عند مقارنتها بين العالمين العربي والغربي في علاقة المثقف بالسلطة فيهما أن غياب المحيط الديموقراطي عن عالمنا العربي هو السبب في غياب الثنائية المثقف/السلطة.. وأضافت أن أولى المحاولات النظرية التي طرحت في عالمنا العربي لبحث العلاقة بين المثقف والسلطة كانت في الستينات عندما طرحها هيكل في حديثه عن أزمة المثقف، وعدم قدرته وتواؤمه مع التغيرات الاجتماعية الجديدة، وناقش كذلك سعد الدين إبراهيم في السبعينات الإشكالية نفسها، ولكن في أغلب الفترات فإن المثقفين العرب كانوا منغمسين في قضايا جدلية وايديولوجية مثل العلاقة بين العقل والنقل والأصالة والمعاصرة، لكن كان الأمر مختلفاً في الغرب فلا يوجد انفصال بين السياسي والثقافي، فالسياسيون أنفسهم يصنفوا من خلال مدارس فكرية وفلسفية، أضف الى ذلك المراسلات المطولة بين المفكرين والفلاسفة والعلاقات بين السياسيين والفلاسفة والمفكرين فمثلاً الرئيس الفرنسي الراحل ميتيران كان يبدأ يومه بحديث مع أحد أساتذة التاريخ في جامعة السوربون وإن كانت العلاقة في الغرب شهدت تنامي وبروز ما يسمى بسلطة المثقف وسلطة الحاكم.

أمسية لموسيقى القرن التاسع عشر في دار الآثار

ضمن الموسم الثقافي لدار الآثار الإسلامية قدمت أمسية موسيقية تحت عنوان 'نماذج من فن الفانتازيا في الموسيقا الأوروبية ١٨/١٩م' وعزف في الأمسية ثنائي البيانو اليس كلارك وستيوارت لانج بمركز الميدان الثقافي 'مقر منطقة حولي التعليمية' وقدم للأمسية بدر أحمد البعيجان رئيس اللجنة التأسيسية لأصدقاء 'الدار'.ركز العرض على عزف من فانتازيا ل'شوبرت' ونماذج أخرى. من الفانتازيا لموزار وشومان. واختتم العرض بمقطوعات خفيفة

للبيانو يعزفها الثنائي وكتبها سان سانز وهي فانتازيا مكتملة.

د. المقالح يوزع جوائز د. سعاد الصباح على فائزي اليمن

رعى الدكتور عبدالعزيز المقالح، المستشار الثقافي لرئيس الجمهورية اليمنية الاحتفال الذي أقامه المركز الثقافي بمناسبة توزيع جوائز دار سعاد الصباح على الفائزين بها في اليمن.

أقيم الاحتفال في بيت الثقافة في صنعاء وحضره عدد من الوزراء يتقدمهم وزير التعليم الفني والتدريب المهني الدكتور علي منصور ومجموعة كبيرة من المثقفين والسياسيين

الدكتورة سهام الفريح تطلق منتداها الثقافي الأول

أطلقت أستاذة الأدب والنقد بجامعة الكويت الدكتورة سهام الفريح ملتقاها الثقافي الأول مؤخراً بنقاش فكري حول علاقة المبدع بالمتلقي في مختلف أنواع الآداب والفنون، شاركت في الملتقى الأول، والذي أقيم بمنزل د. الفريح في ضاحية عبدالله السالم مجموعة من النساء الناشطات في المجتمع الثقافي العام.

وفي كلمتها الافتتاحية لفعاليات الملتقى قالت د. الفريح أنها قدمت على خطوة تأسيس ملتقاها الثقافي استجابة لاقتراحات تقدمت بها بعض المهتمات بالعمل الثقافي، وأضافت: أن الجديد في هذا الملتقى أنه سيكون مكاناً مناسباً للنقاش في مختلف قضايا الساحة الثقافية والاجتماعية وأن المشاركات فيه لن يكون من الأكاديميات أو المكرسات على الصعيد الثقافي وحسب بل سيفتح أبوابه أمام النساء ذوات الاهتمام يحاولن أن يكنّ جزءاً من المشهد الثقافي والاجتماعي العام في البلد عبر الكثير من الرؤى والاقتراحات والمساهمات والأفكار العامة.

الفولوكلور الكويتي في ندوة بجامعة الكويت

نظمت إدارة الأنشطة الثقافية والفنية في جامعة الكويت بالتعاون مع النشاط الموسيقي بكلية العلوم الاجتماعية ندوة موسيقية بعنوان 'أغاني المناسبات في المجتمع الكويتي' بمشاركة كل من د. سليمان البلوشي ود. فهد الفرس من كلية التربية الأساسية بالإضافة إلى مريم سالمين وحمدية عبدالرازق وأمل عبدالرازق ونوال القلاف من منطقة حولي التعليمية التابعة لوزارة التربية وفي بداية الندوة التي قدم لها د. فهد انفرس عبر عن سعادته بوجوده في الجامعة ولتنظيمها لمثل هذه الندوات

التي تعمل على إحياء الفولوكلور القديم الذي يتميز بالثراء والتنوع.

وقال: عند دراسة عشرين أستاذاً في جامعة القاهرة وأثناء تحضيرهم لمناقشات الدكتوراه تناول كل واحد منهم جانباً من الفولوكلور الكويتي اندهش أساتذة جامعة القاهرة من ثراء الجانب الفولوكلوري لدولة الكويت ثم أوضح فهد أن المجتمع الكويتي يحظى بالعديد من المناسبات ولكل مناسبة أغانيها الخاصة بها وكذلك لكل مناسبة خصوصية عند كل مرحلة عمرية في المجتمع فيختلف الاحتفال بها عند الأطفال عن الرجال وعن النساء وأوضح أن المجتمع الكويتي ليس كتلة واحدة بل يتوزع بين ثلاث بيئات فهناك بيئة البادية وهناك بيئة المدينة وهناك البيئة البحرية ولكل بيئة استقلالها وخصوصيتها في أغانيها وفي احتفالها بمناسباتها وأوضح الفرس أن الأغنية الشعبية ملك للشعب.

دراسة تؤكد أن صورة الرجل سلبية في الرواية النسائية السعودية

خلصت دراسة علمية إلى أنّ صورة الرجل الإيجابية في الرواية السعودية النسائية لم تمثّل إلا (٣٤,٤٪)، بينما بلغت نسبة الصورة السلبية للرجل فيها (٦٥,٦٪)، كما أن شخصية الرجل الإيجابيّة ظهرت في بعض الروايات شخصية سطحيّة غير مؤثرة في الحدث رغم ما تحمله من سمات إيجابية، وجاءت كلّها تحمل صفات البطل الرومانسي، وتعبّر عن أحلام الروائيّة وتطلّعاتها في مستقبلها مع الرجل.

وتوصلت الدراسة التي أعدتها الكاتبة نورة القحطاني ونالت عليها درجة الماجستير في الأدب العربي من كلية الآداب بجامعة الملك عبدالعزيز، إلى أن للأوضاع الاجتماعيّة والثقافيّة التي عاشتها الكاتبة السعودية داخل المجتمع السعودي أثراً واضحاً على رؤيتها للرجل في مجتمعها.

توزيع جائزة الشيخ زايد للمبدعين في معرض أبوظبي الدولي للكتاب

افتتحت في مركز أبوظبي الوطني للمعارض الدورة ال١٧ لمعرض أبوظبي الدولي للكتاب بمشاركة ٣٩٩ ناشراً من ٤٦ دولة من بينها ١٧ دولة عربية.

وجسد معرض أبوظبي الدولي للكتاب في شكله الجديد تفعيل حركة النشر والترجمة وصناعة الكتاب وتوزيعه وضمان حقوق الملكية الفكرية حيث وضع برنامجاً يومياً حافلاً لمناقشة الأدب والفكر



والتسامح الديني، كما ستضاف إلى المعرض هذا العام أكثر من ألف شخصية من المعنيين بشؤون التراث والثقافة والفكر والإعلام من جميع أنحاء العالم.

وتزامن مع المعرض تنظيم معرض (روائع التراث الثقافي للبشرية) بالتعاون مع منظمة اليونيسكو حيث عرضت أعمال سينمائية وصور لنحو ٩٠ عملاً فنياً من ٧٠ دولة مشاركة عكست مختلف مظاهر التراث الشفهي وغير المادي للإنسانية وجميع الروائع التي فازت بجائزة الشيخ زايد للتراث العالمي.

وفي ثالث أيام المعرض تم توزيع جائزة الشيخ زايد للكتاب على المبدعين والأدباء والمفكرين الذين فازوا بها هذا العام من مختلف أنحاء العالم.

الكويت تمنح متحف اللوفر في باريس ٥ ملايين يورو

أفاد مصدر في سفارة الكويت في فرنسا أن الكويت منحت مديرية متحف اللوفر بباريس خمسة ملايين يورو، كان حضرة صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الصباح وعد بها خلال زيارته إلى العاصمة الفرنسية في نوفمبر.

وسلم الهبة سفير الكويت في باريس علي سليمان السعيد الذي أعرب في بيان من السفارة عن 'الأمل في أن تساهم الهبة في تعزيز التعاون الثقافي في فرنسا بشكل عام واللوفر بشكل خاص'.

وأضاف البيان أن السفير شدد على أهمية التعاون الثقافي بين البلدين لاسيما أنه يساهم لا محالة في التفاهم بين الشعوب وتوطيد الحوار بين الحضارات'.

من جانبه أعلن مدير اللوفر أن الهبة تشكل 'مرحلة مهمة في عملية تجري في متحف اللوفر لبناء جناح للفنون الإسلامية بتوقع افتتاحه في نهاية ٢٠٠٩'.

وكان سمو الأمير قرر خلال زيارته إلى باريس منح مليون يورو لمعهد العالم العربي في باريس الذي شهد مشاكل مالية خطيرة.

وتمول فرنسا معهد العالم العربي بباريس الذي فتح أبوابه أمام الجمهور عام،١٩٨٧ بنسبة ٦٠٪ في حين تتكفل الدول العربية الأعضاء في الجامعة العربية (٢٢ عضواً) بنسبة الأربعين في المائة المتبقية. لكن بعض الدول العربية مثل ليبيا والعراق لا تدفع أي مساهمة حسب مدير المعهد.



المثقف واتخاذ القرار

في عالمنا العربي يبدو أن المثقف يعيش بعيدا عن المشاركة في اتخاذ القرار وبعيدا عن الدوائر السياسية التي تقود المجتمعات .

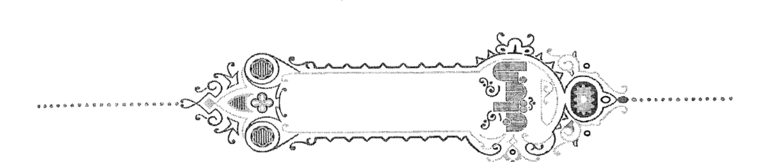
التساؤل: لماذا؟ وهل هذا التهميش يساهم أو ساهم في الردة التي تعاني منها أنظمتنا السياسية؟.

لتشارك برأيك اكتب لنا على بريدنا الإلكتروني

kwtwriters@hotmail.com

أو فاكس: ٠٠٩٦٥٢٥١٠٦٠٣

وذلك ليتم نشرها في الأعداد المقبلة من البيان



المجلس
الوطني
للثقافة
والفنون
والآداب

جائزة الدولة التشجيعية

2007

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص . ب: 23966 الصفاة 13100 الكويت
للاستفسار: 2425795

٥- أن تكون المؤلفات مكتوبة باللغة العربية الفصحى.

٦- أن تكون المؤلفات منشورة في كتب أو في مجلات علمية محكمة.

٧- تقبل الأعمال المشتركة بشرط أن يكون كل المشتركين في التأليف من الكويتيين.

٨- يزود المرشح للجائزة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بموافقته الخطية، في حال ترشيحه من قبل الغير.

٩- لا يحق للفائز التقدم للجائزة في المجال نفسه مرة أخرى.

١٠- يزود المرشح المجلس بخمس نسخ - غير قابلة للاسترجاع - من العمل الذي يرغب في ترشيحه للجائزة.

١١- يزود المرشح المجلس بصورة عن شهادة جنسيته الكويتية وثلاث صور شخصية قياس ٤ × ٦.

١٢- آخر موعد للترشيح وتقديم الطلبات هو ٣٠ مايو ٢٠٠٧.

قيمة الجائزة:

يمنح الفائز في كل مجال من مجالات الجائزة مبلغ خمسة آلاف دينار كويتي، ويعطى شهادة تقديرية ومجسما تذكاريا للجائزة.

تسلم طلبات الترشيح باليد إلى قسم جائزة الدولة التشجيعية
إدارة الثقافة والفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
للاستفسار: ٢٤٢٥٧٩٥ أو ٢٤١٦٠٠٦ داخلي ٤٤٦

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
الأمانة العامة
جائزة الدولة التشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية ٢٠٠٧

تقديرا من دولة الكويت للموهوبين من أبنائها على إنجازاتهم المتميزة في مجالات الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وتشجيعا لهم على مواصلة العطاء والإبداع فيها، خصص المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب جوائز سنوية باسم «جائزة الدولة التشجيعية»، وذلك عملا بتوجيهات صاحب السمو أمير البلاد وسمو ولي العهد (حفظهما الله)، وإسهاما من الحكومة في دعم وتطوير الحركة الفنية والأدبية والعلمية في البلاد.

أولا: مجال الفنون (خمس جوائز):

١- الفنون التشكيلية والتطبيقية (النحت - الحفر - الخزف).
٢- الإخراج السينمائي.
٣- الإخراج التلفزيوني.
٤- التمثيل.
٥- الدراسات النقدية في الفنون التشكيلية.

ثانيا: في مجال الآداب (خمس جوائز):

١- النص المسرحي.
٢- أدب الطفل (مسرح - قصص - أشعار).
٣- القصة القصيرة.
٤- تحقيق التراث العربي.
٥- الترجمة إلى اللغة العربية.

ثالثا: في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية (خمس جوائز):

١- الدراسات التاريخية والآثارية لدولة الكويت.
٢- علم النفس.
٣- علم الاجتماع.
٤- الاقتصاد.
٥- العلوم السياسية.

جهات الترشيح:

١- الجهات العلمية والأكاديمية والثقافية والفنية في دولة الكويت.

٢- الترشيح الشخصي، أي أن الشخص من حقه أن يقدم أعماله لنيل الجائزة.

الإعلان عن الجائزة:

يُعلن عن الجائزة في وسائل الإعلام المحلية المختلفة، وتقدم الطلبات خلال ثلاثة أشهر قابلة للتمديد وذلك من تاريخ الإعلان عن الترشيح للجائزة.

لجان التحكيم:

تشكل اللجنة العليا لجائزة الدولة التشجيعية لجان تحكيم من العلماء والمختصين البارزين في المجالات المحددة، وتقوم كل لجنة من اللجان بدراسة إنتاج المتقدمين وتقييمه على أسس من الموضوعية والدقة ضمن لائحة خاصة بالمحكمين.

توزيع الجوائز:

يتولى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الإعلان عن أسماء الفائزين، ويبلغهم بذلك ويعلمهم بموعد الاحتفال الرسمي الذي يقام بهذه المناسبة.

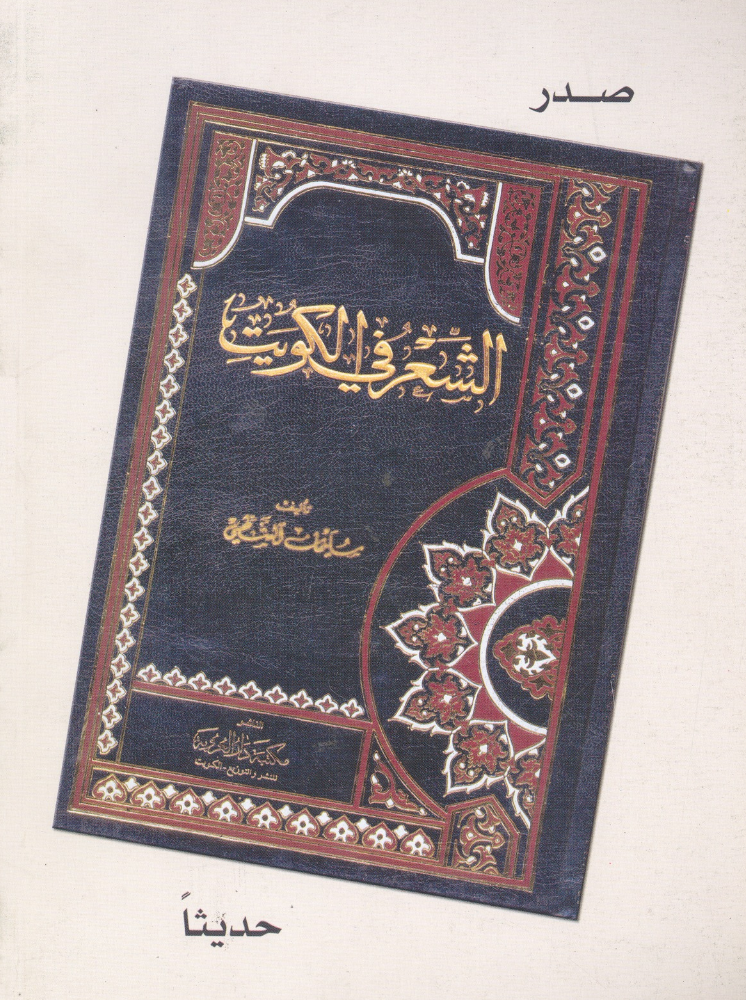
شروط الجائزة:

١- أن يكون العمل متميزا في بابه.

٢- ألا يكون صاحب العمل قد نال عليه درجة علمية، أو سبق أن فاز العمل بجائزة من جهة أخرى.

٣- أن يكون العمل منشورا في سنة ٢٠٠٦ أو ٢٠٠٧.

٤- يجب ألا يكون العمل المقدم عملا أول للمرشح، وعلى المرشح أن يزود المجلس بمجمل أعماله للاطلاع عليها وكذلك سيرته الذاتية.



وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت